T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

# EVRENİN MUHAFIZLARI OLARAK HOLLYWOOD'UN SÜPER KAHRAMANLARI

Doktora Tezi

KEMAL ÇELİK

İSTANBUL, 2019

**T.C.**

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

**SİNEMA BİLİM DALI**

# EVRENİN MUHAFIZLARI OLARAK HOLLYWOOD'UN SÜPER KAHRAMANLARI

Doktora Tezi

**KEMAL ÇELİK**

**DANIŞMAN: PROF. DR. SERPİL KIREL**

**İSTANBUL, 2019**

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ**

**TEZ ONAY BELGESİ**

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi KEMAL ÇELİK'nın EVRENİN MUHAFIZLARI OLARAK HOLLYWOOD'UN SÜPER KAHRAMANLARI adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 27.06.2019 tarih ve 2019-19/16 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Tez Savunma Tarihi** 18 / 07 / 2019

| **Öğretim Üyesi Adı Soyadı** | | | **İmzası** |
|---|---|---|---|
| 1. | Tez Danışmanı | Prof. Dr. SERPİL KIREL | |
| 2. | Jüri Üyesi | Dr. Öğr. Üyesi PERİHAN TAŞ ÖZ | |
| 3. | Jüri Üyesi | Doç. Dr. FATİME NEŞE KAPLAN | |
| 4. | Jüri Üyesi | Prof. Dr. MEHMET ÖZTÜRK | |
| 5. | Jüri Üyesi | Dr. Öğr. Üyesi TÜLAY ÇELİK | |

# ÖNSÖZ

İçinde yaşadığımız dünya ve bu dünyaya ait sistem yaşamımızı şekillendirmektedir. Bu bakımdan yaşam koşullarımızın nasıl bir sistem tarafından ve hangi amaçlar doğrultusunda şekillendiğini öğrenmek belki de bu koşulları ve dolayısıyla sistemi değiştirebilmenin ilk adımı olacaktır. Bu çalışma sanal ve gerçeğin birbirine karıştığı günümüzde, süper kahraman filmleri üzerinden bu koşullar ve sisteme yönelik bir bakış ortaya koymaktadır. Bu bakış süper kahraman filmlerinde geçerli olan sistem üzerinden kapitalist sistemin okunması ve analiz edilmesini amaçlamaktadır. Süper kahraman filmleri üzerinden kapsamlı bir kapitalist sistem araştırması yapılan bu çalışmada, ele alınan otuz beş süper kahraman filminin incelenmesi sonucunda bu filmlerdeki yapı ve söylem düzeyine savunulan ideolojinin anlaşılmasına dair tatminkar bir açıklama ortaya koyduğu söylenebilir.

Bu çalışma sırasında tavsiye ve önerileriyle bana yardımcı olan değerli hocalarım Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus'a, Prof. Dr. Hasan Akbulut'a, Doç. Dr. Neşe Kaplan'a teşekkürü borç bilirim. Ayrıca akademik hayata başlağım günden itibaren yanımda duran ve araştırmalarım konusunda beni teşvik ederek cesaretlendiren kıymetli hocam Prof. Dr. Ali Büyükaslan'a teşekkür ederim.

Bütün eğitim hayatım boyunca bana çok rahat bir hareket alanı tanıyan ve bitip tükenmek bilmeyen öğrencilik hayatımın kahrını çeken değerli aileme teşekkür ederim.

Zorlu da olsa zevkli bir yazım ve araştırma süreci geçirdiğim bu çalışmada en büyük teşekkürü hiç şüphesiz danışmanım ve rehberim Prof. Dr. Serpil Kırel hak etmektedir. Hollywood üretimi otuz beş filmin incelendiği bu zorlu çalışmada Hollywood'un karanlık ve balta girmemiş ormanlarında gezinirken önüme ışık tutan, elimi tutup yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Serpil Kırel olmasaydı hiç şüphesiz bu çalışma yapılamazdı. Bu bakımdan öğrencisi olmakla gurur duyduğum, yeni bir şeyleri birlikte keşfetmekten heyecan duyduğum, her zaman ulaşılabilir, her soruna bir çözüm bulabilir kabiliyeti olan, her öğrenci için gerçek bir süper kahraman olan Prof. Dr. Serpil Kırel'e sonsuz minnetlerimi sunarım.

**ÖZET**

İlk Süpermen filmi olan *Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminden itibaren 2017'ye kadar yapılmış olan bütün Süpermen, Batman, Örümcek Adam, Thor, Demir Adam, Kaptan Amerika, Hulk, X Men ve Yenilmezler filmlerinden oluşan otuz beş süper kahraman filminin incelendiği bu çalışmada, süper kahraman film hikayelerinin yapıları ve söylemleri ele alınmıştır. Çalışmada yapısalcı metod ve söylem analizi olmak üzere iki farklı yöntem kullanılmıştır. Çalışmadan elde edilecek bulguların doğrulanabilmesi için bu modeller birbirini teyit edecek şekilde aynı filmler üzerinde uygulanmış ve çalışmanın bitiminde aynı sonuçlar elde edilmiştir.

Yapısalcı kısımda Hollywood üretimi süper kahraman filmlerinin anlatı yapılarını tahlil etmek için yeni bir model geliştirilmiştir. Bu modele göre bütün süper kahraman filmlerinde üç farklı düzeyde dört farklı evre tespit edilebilmektedir. Birinci düzeyin evreleri: Başlangıç Hali – Tehdidin Belirmesi – Kahramanın Müdahalesi – Başlangıç Haline Dönüş şeklindedir. İkinci düzeyin evreleri: Yerleşik Düzen – Düzene Saldırı – Düzeni Muhafaza Çabası – Yerleşik Düzene Dönüş şeklindedir. Üçüncü Düzeyin Evreleri: Kapitalizmin İktidarı – Bu İktidara Saldırı – İktidarın Savunulması – İktidara Dönüş ve İktidarın Tahkimi şeklindedir. Yapı ve söylemin iç içe geçtiği bu düzey ve evreler incelenen otuz beş süper kahraman filmi üzerinden tespit edilmiştir. Bu modelle birlikte, yapıları itibarıyla dört evreli olarak ele alınıp incelenen süper kahraman filmlerinin hikayeleri incelendiğinde, ilk evrede kapitalist sistemin ideal düzen olarak sunulduğu, ikinci evrede ortaya çıkan bu düzene yönelik tehdidin insanlığa yönelik bir tehdit olarak kodlandığı, üçüncü evrede bu tehditle mücadele edilirken sistemin kurtuluş mücadelesinin insanlığın var oluş mücadelesiyle eşleştirildiği, dördüncü evrede sistemin kendine yönelik olan tehdidi süper kahraman eliyle yok ederek ilk evreye döndüğü, bunu yaparken insanlığı kurtarıyor algısı yaratarak sistemi tahkim ettiği ortaya koyulmuştur.

Söylem analizinin kullandığı son bölümde süper kahraman filmlerinde system ve evren masaya yatırılmıştır. Ortaya çıkan sonuca göre, Süper kahraman filmlerinde gerçek dünyaya benzer ve hatta aynı şekilde işleyen bir sistem vardır, bu sistem kaptilazmin kurmacadaki temsilcisidir. Bu sistemin temel öğeleri; kapitalist kent, şaşkın sürü, ulus ötesi şirketler, En Üstün Yasa, tehdit ve sistemin panoptik gözetleyicisi olan süper kahramanlardır.

Süper kahraman filmlerinin incelenmesiyle elde edilen sistemin öğelerine yakından bakılacak olursa, bu sistemin en önemli öğesi kapitalist kent olarak adlandırılan metropollerdir. Bu metropoller bütün filmlerde idealize edilen yaşam biçimleriyle sunulur. Bu bakımdan bütün süper kahramanların kapitalist kentleri koruması bu iddianın en büyük kanıtıdır. Bilhassa New York örneği üzerinden korunan bütün kapitalist kentler aynı zamanda sistemin devamlılığı için esastır. Sistemin devamlılığı için gereken diğer unsur, Lippman'ın geniş halk yığınlarını tanımlamak için kullandığı (1993), bu çalışmada ise süper kahraman filmlerindeki kentli sakinleri tanımlamak için kullanılan "şaşkın sürü"dür.

"Şaşkın sürü", süper kahraman filmlerinde kendi geleceklerini belirleyecek yetkinliği olmayan ve iyiyle kötü savaşının arasında kalıp kurbanlaştırılan büyük kentli kitlelerdir. Bu kitlelerin dünyanın geleceğiyle ilgili hiçbir belirleyici etkinliği olmadığı gibi, kendi kaderleri hakkında da söz sahibi değillerdir. "Şaşkın sürü" olarak adlandırılan geniş kentli kitlelerin yöneticisi konumundaki dar ve elit sınıf ise ulus ötesi şirket sahipleridir. Süpermen'in Daily Planet, Batman'in Wayne Şirketi, Demir Adam'ın Stark Şirketi'ni temsil ettiği gibi bütün süper kahramanların bir şirketin temsilcisi olduğu düşünüldüğünde bu iddia özellikle önem kazanmaktadır. Bu bakımdan ele alınan süper kahraman filmlerinden tespit edildiği üzere, kapitalist kentleri ve bu kentlerin sakinleri olan "şaşkın sürü"leri yönetici konumunda olan sermaye sahibi dar ve elit sınıf, ulus ötesi şirketleriyle bütün sistemi, dolayısıyla bütün kainatı yönetmektedir. "En Üstün Yasa", süper kahraman filmlerindeki temel yasadır. Bundan dolayı bu yasanın hükümleri devletlerin yasalarının hükümleriyle çeliştiğinde bu yasa esas alınır.

Bu çalışmaya bütünüyle bakıldığında, Hollywood üretimi süper kahramanların içinde üretildikleri ekonomik sistemi ve dünya tasavvurunu meşrulaştırarak hem yapıları hem söylemleri itibarıyla kapitalist sistemin benimsetilmesi için kullanılan ideolojik aygıtlar olduğu ortaya çıkmaktadır.

## ABSTRACT

Superheroes, created in comics at the end of the 19th century, appear in cinema in the second half of the century. From *the Superman and Mole Man* (1951), first feature length superhero movie in Hollywood, the other super hero films, the most popular Batman, Iron Man, Spider-Man, Captain America, Hulk, X-Men, Avengers, are made. This study is focused on the relation between the structures and the discourses of these films and the capitalism. With the aid of structure analysis and discourse analysis, this study discussed defense of capitalism in 35 superhero movies. Efforts to maintain American values and lifestyle, and the capitalist system in these films are examined in terms of Hollywood, identification, ideology, the star system and the popular culture through structural analysis and discourse analysis.

According to our model for analyze of structures of superhero movies, there are four phases in each movie: Stage 1: initial state (the capitalist system) → Stage 2: threat (attack on capitalism) →Stage 3: hero's intervention (the defense of capitalism) Stage 4: return to start (return to capitalism and consolidation of capitalism). This model, which is obtained through a structuralist approach through superhero films, will be interpreted using discourse analysis.

Each superhero film has a different pilot, shooting date, actors and technical facilities. But beyond all these differences, there is a basic narrative structure that is common for all films. At this study, the common model and discourse of the superhero movie narratives and the repeated narrative phases of these films are searched.

In the last chapter of this thesis, the fictional universe is discussed in superhero films with the aid of discourse analysis. According to the result, there is a system in Superhero movies, which represent the capitalism. Basic elements of this system; capitalist city, bewildered herd, transnational corporations, the Supreme Law, threat and the superheroes who are the panoptic supervisors of the system.

If we take a closer look at the elements of the system obtained through the study of superhero films, the most important element of this system is the metropolises called capitalist cities. These metropolises are presented with idealized lifestyles in all films. In this respect, the protection of capitalist cities by all superheroes is the greatest proof of this claim. All capitalist cities, represented by the New York City, are also essential for the continuity of the

system. The other element necessary for the continuity of the system is the “bewildered herd” used by Lippman to describe large masses of people (1993), in this study used to describe urban inhabitants in superhero films.

“Bewildered herd” do not have the competence to determine their future in superhero films and are sacrificed between good and evil war. These masses have no decisive influence on the future of the world, nor do they have a say about their own destiny. The narrow and elite class, which is the ruler of the large urban masses called “bewildered herd”, are transnational company owners. This claim is particularly important considering that all superheroes are representative of a company, as Superman’s Daily Planet, Batman's Wayne Company, and Iron Man's Stark Industries. As can be seen from the superhero films discussed in this respect, the capitalist narrow and elite class governing the capitalist cities and the inhabitants of these cities govern also the whole system and therefore the whole universe. “The Supreme Law” is the basic law in superhero films. Therefore, when the provisions of this law conflict with the provisions of the laws of states, this law shall prevail.

Looking at this study in its entirety, it becomes clear that superheroes are ideological devices used for the adoption of the capitalist system both in terms of their structures and discourses by legitimizing the economic system and world imagination in which they are produced. Shortly, it is determined that superheroes are guards of the capitalism and the superhero films structurally and discursively serve capitalism.

**İÇİNDEKİLER**

## RESİM LİSTESİ

## TABLO LİSTESİ

# 1. GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu olan Hollywood süper kahraman sineması, gerek seyirci kitlesi bakımından, gerekse sektörde kapladığı alan bakımından sinemada kendine has önemli bir alana sahiptir ve bu alan gişe başarılarıyla sürekli tahkim edilmekte ve süper kahraman filmlerinin sinema dünyasındaki yeri ve alanı diğer türlerin aleyhine olacak şekilde sürekli genişlemektedir. İlk filmi 1951'de çekilen Süpermen'den itibaren Süpermen, Batman, Örümcek Adam, Demir Adam gibi belli başlı süper kahramanların sürekli yeni filmleri çekilmekte, her çekilen film gişede büyük başarılar kazanmaktadır. Bu filmlere *Deadpool* (2016) gibi yeni ve farklı süper kahraman filmleri eklenmekte ve süper kahramanların film evreni gittikçe genişlemektedir.

1920 tarihli *Zorro'nun İşareti (The Mark of Zorro)* filmini bu türün başlangıcı olarak kabul edersek, o tarihten günümüze kadar aralıksız olarak süper kahraman filmleri yapılmıştır. Hem sinema sektörünün bir bölümü olarak sahip olduğu dev bütçe bakımından, hem de pek çok senarist ve yönetmenin dahil olduğu bir üretim ve yaratım alanı olması bakımından süper kahramanların film evreni özgün bir şekilde, kendi kuralları ve kendi öncelikleri olan bir tür olarak var olagelmiştir.

Bu tür, hem içinde ortaya çıktığı toplumun sosyal, siyasi, kültürel ve fiziki yaşantısıyla özel olarak ve hem de tarihi bir süreç olan anlatının bir parçası olarak çok yönlü okumalara açıktır. Süper kahramanlar belli bir anlatı geleneğinin devamı olarak, tarihin belli bir döneminde belli koşullar nedeniyle ortaya çıkmıştır ve her ne kadar popüler kültürün bir taşıyıcısı olsalar da, genel olarak anlatı geleneğinde önemli bir yer tutan epik (destansı) türün modern çağdaki mirasçısıdırlar. Bu bakımdan süper kahramanlar popüler kültür ürünü olarak 20. Yüzyılda ortaya çıkmış yeni kurtarıcılarken, geniş tarihsel perspektiften bakıldığında antik çağlarda başlayan ilk kahramanlık hikayelerinin son temsilcileridir.

Zamana tabi olan her olguda değişim ve dönüşüm görüldüğü gibi, ilk çağlardaki kahramanlık öykülerinden başlayan kahramanın yolculuğu, sinemanın süper kahramanlarına gelene kadar pek çok değişiklik ve dönüşüm göstermiştir. Nihayetinde en başından itibaren süregelen düzen ve düzenin bozulması sonucu harekete geçen kahraman ve bu kahramanın hareketinin döngüsü gibi bazı öncelikler ve ilkeler sabit kalsa da, süper kahraman

anlatılarında pek çok şey zamanın koşulları gereği değişmiş, dönüşmüş, yeni biçim ve içerikler kazanmış ve başkalaşmıştır. Eski usuller yenilerin lehine parçalanıp dönüştürülerek ortaya yeni bir biçim ve yeni bir içerik üretme sistemi çıkmıştır. Bu sistem süper kahramanların film evreninin kurallarını belirlemiş ve içeriği de bu biçimin kurallarına tabi kılmıştır. Süper kahraman filmlerinin bir evren oluşturduğu ve kendine has kuralları olduğu bu çalışmanın sonraki bölümlerinde detaylıca durulacağı üzere yadsınamaz bir gerçektir. Bununla birlikte her ne kadar doğrudan bu çalışmanın konusu olmasa da, süper kahraman filmlerinin başlı başına bir tür olup olmadığı tartışmaya açıktır.

Her sanatsal tür kendine has bazı özelliklere ve önceliklere sahiptir. Bu sanatsal türlerin alt türleri için de geçerlidir. Tarih boyunca pek çok eleştirmen türlerle ilgili tasnif çalışmalarına girişmiş (Gombrich, 20160; Wölfflin, 2015 vd.), herhangi bir türün temel nitelikleri ve özelliklerini ortaya koymaya çalışmıştır. Bu tür çalışmalar edebiyatta başlayıp, onun mirasçısı olan sinemada devam etmiştir.

Sinemanın alt türleri içinde kendine özgü bir yere sahip olan ve keskin çizgilerle bütün öteki türlerden ayrılan süper kahraman sinemasının bir tür olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Türlerle ilgili bu bitip tükenmek bilmeyen tartışmaların karanlık uçurumunda kaybolmadan kısaca değinecek olursak; filmlerin korku, aksiyon ve komedi gibi temel türlerle sınırlandırılarak tasnifine karşı çıkan ve pek çok farklı tür olduğunu iddia eden eleştirmenlerin (Fowler 1989: 216; Wales 1989: 206) tezlerini temel alındığında, süper kahraman filmlerinin başlı başına bir tür olduğunu kabul edilebilir, nitekim film kuramcılarının film türlerini tasnif için başvurduğu filmlerin biçimsel ve içerik analizi, anlatı modelleri ele alındığında süper kahraman filmleri bir tür olacak şekilde keskin çizgilerle diğer filmlerden ayrılmaktadır. Ancak, nihayetinde tür dünya üzerinde deneysel olarak mevcut olmayan soyut bir kavramdır ve dolayısıyla türle ilgili varsayımların doğruluğu her zaman tartışmaya açıktır (Feuer 1992, 144). Bir kuramcı için tür olan, başka bir kuramcı için alt-tür olabilir. Ayrıca, filmler dönem, ülke, yönetmen, yapımcı, senarist, teknik altyapı, biçim, yapı, anlatı, ideoloji, seyirci veya konuya göre türlere ayrılabilir (Bordwell 1989, 148). Stam'a (2000, 14) göreyse, bazı filmler hikayenin içeriğine göre, diğerleri edebi ya da müzikal uyarlama olup olmadığına göre, diğer bazıları gişe başarılarına göre, yine bazı başka filmler sanatsal statülerine göre ve de bazıları da cinsel yönelimlerine göre türlere ayrılabilir. Görüldüğü gibi tür tartışmaları amansız bir

şekilde sürüp gitmektedir ve her yeni çalışma soruna bir çözüm getirmekten ziyade dipsiz bir kara delik içinde kendi etrafını aydınlatmakla yetinmektedir.

Bu tez bu göreceli varsayımların ışığında, süper kahraman filmlerini içerik ve biçim itibarıyla diğer filmlerden ayrıldığını ve bir tür olarak rüştünü ispat etmiş olduğunu kabul etmekte ve süper kahraman filmlerini tür olarak kabul etmektedir. Kendi öncelikleri ve kendine has bir evrene sahip olan süper kahraman sineması bir bütün olarak incelenmeye uygundur ve bu çalışmada yapıldığı üzere böyle bir çalışma yapıldığı takdirde bu sinemanın her filmde var olan değişmez kurallarıyla, her filmde farklılaşan geçici olguları ortaya konulabilecektir.

Bu tezde, Hollywood'un süper kahramanları üzerinden süper kahramanların film evreni ve bu evrenin kuralları, tarihsel gelişim süreçleri, içinde bulundukları toplumsal, ideolojik, kültürel, tarihi nitelikler de dikkate alınarak tespit edilmeye çalışılmaktadır. Bu tahkikat sonucunda süper kahramanların içinden çıktıkları düzen olan kapitalizmle olan ilişkileri ve alışverişleri ortaya koyulacaktır.

## 1.1. TEZİN AMACI

Bu çalışmanın amacı süper kahraman film evreninin anlatı kurallarını hem içerikleri hem de biçimleri itibarıyla ortaya koymak, bu evrenin nerde başlayıp nerde bittiğini tespit etmektir. Bu tez kapsamında cevabı aranılan temel sorular "bir süper kahraman hangi işlevleri görür ve nihayetinde neye hizmet eder" sorularıdır. Bu soruların izinde, süper kahramanın kökenleri ve öncülleri, çizgi romandaki gelişimi ve sinemadaki inkişafı incelenecektir. Yine bu soru çerçevesinde süper kahramanın gündelik hayatla olan ilgisi ve gündelik hayat içerisindeki rolü, süper kahramanlarda değişen dönemlerde gözlenen dönüşümler tarihsel ve kültürel bağlam içerisinde incelenecektir.

Çalışmayla varmak istediğimiz nokta süper kahramanların anlatısal hareket haritasını ortaya çıkararak, bu haritanın arka planında var olduğunu iddia ettiğimiz ve sonraki bölümlerde detaylı bahsedeceğimiz temel anlatısal "ilke"yi tespit etmektir. Çalışmada tespitine çalıştığımız bu "ilke" süper kahraman film evreninin mücbir sebebidir ve tüm süper kahramanlar bu ilkenin etrafında harekete geçmektedir. Süper kahraman film evreninin ve anlatı dünyasının binlerce yıllık bir geleneğe sahip olan epik anlatı geleneğine dayandığı

açıktır, fakat her ne kadar bu kadim geleneğe dayanıyor olsa da süper kahraman sineması bu geleneği kendi “ilkesini” inşa etmek için harcamıştır. Bu “ilke” ile ilgili varsayımlarımıza geçmeden önce süper kahraman anlatı geleneğinin kökenlerine kısaca bir göz atmak gerekebilir.

İnsan kurtarılmaya muhtaç bir canlıdır. Bilinen ilk yazılı eser olan Gılgamış Destanı’ndan (M.Ö. 2000’ler) itibaren bütün yazılı eserlerde bu ihtiyaç ortaya koyulmuştur. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet, Budizm, Şintoizm gibi bütün dinler kurtarılmaya muhtaç bir insan düşüncesi etrafında kurulmuştur. Bu dinlerin hepsinde muhakkak bulunan kurtarıcı figürü; peygamber, tanrı, tanrı-insan formlarında ortaya çıkmış ve dünyevi ya da başka manevi sıkıntılardan kurtarma vaatleriyle insanları öğretilerine davet etmişlerdir.

Tarihte bilinen ilk kavimlerden olan Hititler, Frigler, Sümerler, Urartular, İyonlar gibi kavimlerin anlatıları da hep bir kurtarıcı figür etrafında şekillenmiştir. Hakkında en çok malumata sahip olduğumuz Eski Yunan geleneği de Promethe gibi kurtarıcı tanrı-insanların öğretisiyle şekillenmiş ve bu geleneğin geçmişinde önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Bütün bu anlatıların etkisiyle biçimlenen epik anlatı geleneği en başından beri bir kurtarıcı figürü etrafında şekillenmiştir (Bierlein, 2010; Campbell, 1981).

Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte kurtarıcı kahraman, İsa Mesih olarak Hristiyan hüviyetine (en büyük kurtarıcı İsa) bürünmüştür ve bütün Orta Çağ boyunca bu böyle süregelmiştir. Orta Çağ’daki Hristiyanlık yorumu, kurtarıcıyı Tanrı-İsa ve İsa’nın izindeki ermişler olarak atarken, kurtarılacak olanı Hristiyan halk olarak atamıştır. Fakat görünürde kurtarılacak olan halkken, Hristiyanlığın belirleyici etmen olması dolayısıyla esas kurtarılması gereken Hristiyanlık yani kilise olmuştur. Nitekim halkın bir kurtarıcıya ihtiyacı vardır ve en önce bu kurtarıcının kurtarılması gerekmektedir. Hristiyanlık etkisi altındaki bütün Ortaçağ anlatısında, halkın arkasına saklanan ve esas kurtarılması gereken kilise olmuş ve kutsallık kiliseden halka doğru yayılmıştır. Kurtarılması gerekenler sırasıyla Tanrı-İsa-Kilise-Ermişler-Hristiyanlar-Diğerleri şeklinde sıralanmıştır. Modern dönemin ilk eseri olarak kabul edilebilecek olan Don Kişot’a değin süren bu sıralama Rönesans-Reform ve Aydınlanma’yla tedricen değişmiş ve nihayet 20. Yüzyıla gelindiğinde kilise listeden çıkarılmış ve onun yerini alan güç kaynağı olarak para ve dolayısıyla bankanın talimatıyla liste tamamen farklı bir şekil alarak güncellenmiştir.

Daha önce süper kahraman film evreninin ve süper kahraman anlatı geleneğinin değişmezi olarak bahsi geçen bu yeni "ilke" bu öncelikler sıralamasının temel şekillendiricisidir. Modern çağda Tanrı'dan insana geçen "kurtarılacak" olan şey, esasında yine başka gizli bir kurtarıcılık tesis etmiştir. Modern çağın iddiası evrenin krallığını insana devretmekken, bu krallık yine başka bir teşekkül tarafından ele geçirilmiş ve yeni "ilke" yine, yeni bir çıkarlar hiyerarşisine göre şekillenmiştir. İnsanların yaratılışlarından itibaren kurtarılmaya duyduğu ihtiyacın doğurduğu epik anlatı geleneğinden beslenen süper kahraman sineması, kurtarılması gereken şeyin ustaca bir el çabukluğuyla el değiştirmesi sayesinde insandan ziyade sistemin kurtarılmasına adanmıştır.

Bu çalışmada süper kahramanların incelenmesiyle ortaya koyulmaya çalışılan bu "ilke" yeni sisteme dairdir: Bütün süper kahramanlar insanları ve evreni kurtarmak iddiasındadır, fakat anlaşılan o ki kurtarmaya çalıştıkları şey kapitalist sistemin kendisidir.

Bu tezde süper kahraman filmleri üzerinden incelenen ve bütün süper kahraman filmlerinde var olduğu iddia edilen bu "ilke" sistemin (İktidar-Sermaye-Kapitalizm) her şartta korunmasıdır. Bu ilke doğrultusunda kurulan ve bütün filmlerde var olan süper kahraman film anlatısının yapısal sistematiği şu şekildedir :

**TABLO 1.** Süper Kahraman Filmlerinin Müşterek Anlatı Modeli

| **Düzey ve Evreler** | **1. Evre** | **2. Evre** | **3. Evre** | **4. Evre** |
|---|---|---|---|---|
| **1. Düzey** | Başlangıç Hali | Tehdidin Belirmesi | Kahramanın Müdahalesi | Başlangıç Hali |
| **2. Düzey** | Yerleşik Düzen | Düzene Saldırı | Düzenin Muhafaza Çabası | Yerleşik Düzene Dönüş |
| **3. Düzey** | Kapitalizmin İktidarı | Bu İktidara Saldırı | İktidarın Savunulması | İktidara Dönüş ve İktidarın Tahkimi |

Çalışmada incelediğimiz filmlerin tamamında tespit edeceğimiz dört aşamalı bu model sonraki aşamalarda düzey ve evreleri bakımından detaylandırılacak ve filmlerdeki karşılıkları film anlatıları üzerinden somut verilerle ortaya koyulacaktır.

Netice itibarıyla bu çalışma bu modelin bütün süper kahraman filmleri için geçerli olduğunu ve bunun dışında yine bütün filmlerde bulunan müşterek arketipik karakterler olduğu temel varsayımıyla yola çıkacak ve bu bağlamda süper kahramanların varoluşunda yatan temel etkenler, işlevleri, gizli ve örtük anlamlarını tespit etmeye çalışacaktır.

## 1.2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu çalışma herhangi bir yönteme tümüyle angaje değildir, ancak yapısalcı çözümleme ve bu çözümleme altında ele alınan arketipçi kuramdan yola çıkarak kendine has bir yapısal çözümleme denemesi yapmayı amaçlamaktadır. Bu bakımdan anlatı geleneğine has değişmez ilkeler olduğunu ileri süren Carl Gustav Jung'tan itibaren Vladimir Propp, Joseph Campell, Roland Barthes, Mircea Eliade, Christopher Vogler gibi yapısalcı kuramcıların çalışmaları doğrudan bu çalışmanın ilgi alanı dahilindedir.

Bu çalışmalara değinmeden gerek yazılı gerek sözlü, gerekse film gibi hem yazılı hem sözlü olabilen bütün metinlerin aynı zamanda birer yapı olduklarını ve bu yapıların şu veya bu şekilde ideolojik bir içeriğe sahip olmalarının kaçınılmaz olduğunu belirtmek gerekir.

Yapısalcı teorilerin odaklandıkları nokta anlatı yapısını belirleyen ilkeleri tespit etmektir. Jung'un arketiplerinden başlayan, bütün anlatılarda olduğu varsayılan bir "döngü"yü arama geleneği birazdan ele alacağımız diğer yapısalcılar ve biçimcilerle devam etmiş ve bütün bu yapısalcılar reddedilemeyecek kadar net buluşlar ortaya koymuşlardır. Jung ve Eliade gibi analizciler bütün anlatıların kökenindeki anlatıyı ararken Propp gibi yapısalcılar daha ziyade belli anlatı türlerine odaklanmışlardır.

Altmışlı yıllardan sonra ortaya çıkan yapısalcılık kuramı görsel ve yazınsal metinleri çeşitli çözümleme yöntemleri kullanarak bir iletişim aracı olarak ele alır. Her hangi bir anlatı türüne yönelik yapılacak olan çözümleme yapısalcıların özellikle üzerinde durduğu bir husustur. Anlatıbilim iki tür araştırma yapmaktadır; birincisi, anlatı iletilerinin oluşturulmasında etkin olan süreçlerin tespit edilip incelenmesi, diğeriyse anlatı iletilerinin işlevlerinin incelenerek okuyucu (seyirci) üzerindeki etkilerinin saptanmasıdır (Erden 1998:

43). Yapısalcılık yüzeyde görünenin arkasında derinde yatan gizli anlam ve biçimleri aramaktadır. Yapısalcılar anlatı çözümlemesinde bir anlatı grameri bulmayı hedeflerler. Bütün yapısalcı çözümlemelerde çözümlenen metin birimlerine ayrılır. Görünürdeki metin ve yapının arkasındaki anlamın tespitinde genellikle karakterler, olay örgüsü mekan ve zaman esas alınır. Birimler arası ilişkiler yapıtın anlamını gizli ve açık yönleriyle tümden ortaya koyar. Yapısalcılık anlatı birimleri yoluyla yapılan ideolojik aktarımları da çözümler.

Yapısalcı anlatı çözümlemeleri iki farklı kaynağa göre modellenmektedir:

1. Dizimsel Yaklaşım; bu yaklaşımın örnek aldığı model Biçimci Kuramcı Vladimir Propp'tur. Bu yaklaşım anlatıdaki olaylar dizisinin dizilimi üzerinde durmaktadır.

2. Dizisel yaklaşım; bu yaklaşım ise antropolog Claude Lévi-Strauss'un yapısalcı çalışmalarını model almakta, anlatı içindeki ikili karşıtlıklar ve bunların anlatın gelişimi üzerindeki rolüne odaklanmaktadır. (Hansen, Cotte, Negrine, Newbold 1998: 142).

Bu çalışmadaki yapısalcı analiz metodu daha ziyade Propp'un çalışmasına yakındır ve Propp'un *Masalın Biçimbilimi* (1928) çalışmasında masallarda aradığı değişmez döngüyü süper kahraman filmlerinde aramaktadır, ancak Propp'un yöntemi de biricik değildir ve bu konuda ileri sürülen pek çok kuram, düşünce, model mevcuttur. Çalışmada kullanılan yöntemi daha iyi ortaya koyabilmek için bu yöntemin dayanaklarına daha yakından bakmak gerekebilir.

### 1.2.1. Yapısalcılık: Evrensel Yasaların İzinde

Yukarıda kısaca değindiğimiz Yapısalcılık esasında çok çeşitli kuramlara ev sahipliği eden, bir bakıma bir tahlil disiplininin üst adıdır. Yapısalcılık dilbilim yanında, mantık, fizik, psikoloji ve antropoloji gibi pek çok farklı alanla ilgilenen ve yapıyı "dönüşümler dizgesi" olarak ele alıp yapıların ortak özelliklerini inceleyen bir tahlil yöntemidir (Piaget, 2007:13).

Yapısalcılara göre yapı, yapıyı oluşturan öğelerin toplamından fazla bir şeydir. Öğeler yapı içerisindeki işlevleriyle anlam kazanmakta ve birbirlerinin anlamlarını doğrudan etkilemektedir. Gerçekliğin aranmasına dair bu farklı bakış açısı yeni bir yorumlama sistemi olan yapısalcılığın kurulmasıyla sonuçlanmıştır. Bir kısmına birazdan değineceğimiz farklı kuramcıların farklı şekilde yorumladığı yapısalcılıkta hiçbir zaman değişmeyen şey yapıların

belirleyiciliğidir. Yöntemleri farklılaşsa da bütün yapısalcılar yapıların, kodların ve sistemlerin çözümlenmesine yönelik bir sistem arayışındadır. Bundan dolayı yapısalcılık her şeyden önce, metinleri biçim ve içerik olarak var eden anlatıya ve metinlerdeki öğelere ve bu öğelerin işleyişine odaklanır (Fourie, 2006: 144).

Yapısalcı zaviyeden bakıldığında bütün anlatılar iki katmanlıdır. İlk katman içeriği ve olaylar zincirini, karakter-dekor vb. ile sergileyen öyküdür. İkinci katman ise öykünün anlatılış biçimi yani içeriğinin aktarıldığı araçları ifade eden söylemdir Öykü, anlatıda *ne* olduğudur, söylem ise *nasıl* olduğudur (Chatman, 1979:19). Bir öykü basılı bir kitaptaki cümleler vasıtasıyla da, başka bir araç vasıtasıyla da iletilebilir. Nitekim, bir anlatının öykü öğesi sadece kelimeler ya da imajlardan değil, aynı zamanda kelimeler ve imajlarla sergilenen olaylar ve oluşlarla da ilgilidir. Netice itibarıyla, öykülerin her tür hususi aygıttan bağımsız olarak var olduğunu söyleyebiliriz (Chatman, 1978:20).

Her öykü çok farklı aygıtlarla anlatılabilir. Bir anlatıyı yapı olarak tanımlamak için ise Chatman'a göre üç nitelik aranır. Bu nitelikler:

**1-Bütünlük:** Her anlatı bir bütünlük arz eder, anlatının öğeleri rastgele seçilmez, bir düzene sahiptirler ve bu sayede şahsına münhasır bir hadiseler zinciri teşkil ederler.

**2-Öz yönetim:** Her anlatı kendi başınadır, kendi içinde açılır, devam eder ve sonlanır. Anlatılar anlattıkları hikayeden ibarettir ve bağımsızdırlar. Her ne kadar alımlayıcıların anlatıların algılanması üzerindeki etkisi tartışma konusu olsa da, yapısalcı bakış açısıyla her anlatı kendi iç düzen ve dizilişine sahiptir.

**3-Dönüşüm:** Hadiseleri belli bir araçla sergileyebilmek için, o hadiselerin o aygıta has göstergelerle fiziksel olarak nakledilmesi gerekir, yani anlatı bir kitapla yapılacaksa öykü kelimelere yüklenerek nakledilmelidir. Bu süreç dönüşümdür (Chatman, 1978:21).

Bu öğelerden müteşekkil olan anlatının her aygıtta farklı bir işleyişi vardır. Söz konusu olan yazılı bir metinse söylemin tam yetkinliğe sahip en küçük temsilcisi cümledir. Söylem, cümlelerin belli bir bağlam içinde düzenlenmesiyle şekillenir. Cümlelerin düzenlenmesiyle oluşturulan söylem belli özel kodlara tabidir, yazılı metin için bu kodlar dil

bilgisi kurallarıdır. Bundan dolayı bir metnin anlatı analizini yapabilmek için, cümleler ile söylem arasındaki ilişkiyi tespit etmek gerekir (Fourie, 2006: 145-146).

Anlatıları analiz ederken, yapıların öğelerini özne olarak kabul eden Yapısalcılık Rönesans'tan beridir süregelen insan merkezli okumalara zıtlık arz etmektedir. Yapısalcılarda en etken haliyle bile olsa tek başına bir insan yapının yalnızca bir öğesidir ve belirleyici olmaktan çok belirlenendir (Çevikbaş, 2002: 141). Yapısalcılar bireylerin tarih yapıcı rolü ve tarihi özne olma rollerini geri aldığı için büyük eleştirilere maruz kalmışlardır.

Yapısalcılar yapının belirleyiciliğini savunma pahasına öznenin merkeziliği iddiasından vazgeçerken, aslında bir bakıma Jung'un ortak bilinçdışı diye adlandığı bütün insanlarda ortak olduğunu iddia ettiği insan halini merkeze almışlardır. İster dilde, ister başka bir alanda olsun, insana ait bütün yapılar az ya da çok ortak bilinçdışının tezahürleridir. İnsani özneyi merkezden aldığı için büyük eleştirilere tabi tutulan Yapısalcılık, esasında insandan aldığı özneyi ortak bilinçdışına devretmiştir. Nitekim yapılar, insanların birbiriyle ve tarihle olan etkileşimlerinden doğar. Dil de buna dahildir, sinema da. Sonuçta tek başına bir birey yapıları belirleyemez, yapılar ortak bilinçdışının ortak faaliyetleri sayesinde belirlenir ve tek başına bir birey kaçınılmaz olarak yapıların bir ürünüdür.

Yapısalcılık'ın ilkeleri Yücel'in (1999: 13) derlemesiyle şu şekilde sıralanabilir: **a -** Ele alınan nesnenin başlı başına ve kendisi içinde incelenmesi; **b -** Nesnenin kendi ögeleri arasındaki bağıntılardan müteşekkil bir dizge olarak ele alınması; **c -** Olguyu dizgeye dayandırma zorunluluğundan dolayı nesnenin artsüremlilik içinde değil de eşsüremlilik içinde ele alınması; **d -** Sorunlara yapısalcı bir yaklaşım sergilendikten sonra bunların da eşsüremli olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemlere yer verilmesi; **e -** Nesnenin kendi başına ve kendisi için incelenmesi sonucu olarak metafiziksel değil materyalist bir biçimde tanımlanması; **f -** bu yaklaşımın felsefi, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir tahlil metodu oluşturmaya yönelmesi.

Çok çeşitli disiplinlere uygulanan yapısalcılığın göstergebilim alanındaki ilk ve en önemli temsilcisi Ferdinand de Saussure'dür. Yapısalcılığın kurucularından biri olan Saussure'un kuramı *Genel Dilbilim Dersleri* (1916) adlı eserinde mevcuttur. Saussure dilin bir dizge olduğunu ve seslerin yığınından daha fazla bir anlam ifade ettiğini savunur. Dil

sahip olduğu öğeler ve bu öğelerin tabi olduğu yasalarla birlikte bir dizge oluşturmaktadır. Yapısalcılığın temelinde Saussure'ün bu görüşü yatmaktadır. Saussure her şeyin bir "gösterge" (signe) olduğunu savunur ve bütün anlatıların gösterge, gösterilen ve gösteren ilişkisine tabi olduğunu ileri sürer. Saussure'e göre göstergelerle gösterilenler arasındaki ilişki keyfidir ve aynı zamanda çizgiseldir. Saussure'e göre dilbilimin görevi bütün dilleri betimlemek, bu dillerin tarihini inceleyerek dil ailelerinin evrimini ortaya koymak; bütün dillerde sürekli ve evrensel olarak kendini gösteren güçleri araştırmak, tarihin bütün özel olaylarını açıklayabilecek genel yasaları bulmaktır (Bkz. Saussure, 1985).

Yapıların arkasındaki istemsizce oluşan yasaları aramak yapısalcıların ortak çabasıdır. Yapısalcılıkta bu çabadan neşet etmiştir. Bütün yapılar bu yasalardan doğmaktadır ve bu yasaların çerçevesinden dışarı çıkamaz. Öyle ki yasalar tarihsel oldukları için yapılara belli bir değişim payı tanımıştır, neticede değişimler de yasalara dâhildir ve eğer değişimler yasaların değişmesine yol açıyorsa yapısalcıların aradığı yasalara erişilmemiş demektir.

Claude Levi-Strauss bu yapısalcı yöntemi antropoloji-etnoloji alanında kullanmıştır, mitlerin müşterek değişmez yasalarını aramıştır. Levi-Strauss bütün mitlerin arkasında aynı mantığın yattığını savunur. Mit, toplumsal algıyı pekiştiren ve değiştiren kültürün içinde basit ve ayırt edilebilir anlamlara yaslanan çözülemeyen çelişkilerle ilgili bir mekanizmadır. Bu çelişkiler, karşıt çiftler halinde ifade edilir. Sanat, din ve gelenekler gibi zahirde toplumun farklı yönleri, anlamı üreten bu zıt çiftlere indirgenebilir. Bu kodlar ilkel olarak nitelendirilen toplumlardan medeni toplumlara kadar bütün kültürler için geçerlidir (akt. Fourie, 2006: 152).

Levi-Strauss iki karakterin ikili yapıda karşıtlık arz ederken, aralarındaki farklılığın yalınlığından dolayı onların sembolik anlamlarının hem genel hem de kolay erişilebilir olduğunu ileri sürer (Bywater-Sobchack, 1989:95). Levi-Strauss yapısalcılığı, anlamların nakledilirken en kolay yol olan ikili zıtlıklara dayandığını savunur. Kavramlar ve düşünceler zıtları sayesinde anlam kazanır. Böylece bir anlatıda zenginle fakiri, karanlıkla aydınlığı, bireyselle toplumsalı, bu karşıtlıkları sayesinde anlayabiliriz (akt. Fourie, 2006: 152). Bu zıtlıklar her anlatının temelini teşkil eder ve her anlatıda tespit edilebilir. İyi-kötü, kahraman-anti kahraman, Amerikan-Amerikan olmayan, orta sınıf-alt sınıf, yakın çekim-uzak çekim, eril-dişil, etken-edilgen gibi çok daha geniş ve soyut kategorilerde de bu zıtlıklar bulunabildiği için Levi-Strauss'un ikili zıtlıkların anlatıyı temellendirdiği tezi sağlam ve

yadsınamaz bir zemine oturmaktadır. Görüldüğü gibi, Levi-Strauss anlatının dizimsel sıralamasıyla değil, farklı karakterler, dekor vb. aralarındaki ilişkilerle ilgilenmektedir. Bu ilişkileri açıklarken de, anlamın üretim kaynağı olarak gördüğü ikili zıtlıklar tezini savunmaktadır.

Strauss, *Yaban Düşünce* (1962) eserinde "ilkel" diye nitelendirilen toplulukların düşünce sistemleri üzerinde çalışmış ve buradan yola çıkarak insan, doğa ve kültür arasındaki ilişkiye yeni bir yorum getirmiştir. Saussure'ün çalışmalarından etkilenen Levi-Strauss, Saussure'ün dilin yapılanmasını açıklarken kullandığı dilin bir gösterge dizgesi olduğu teorisini antropolojiye uyarlamış ve bu teorinin kullanım alanını genişletmiştir. İncelemelerini doğrudan gözlem yoluyla yapan Levi-Strauss'un ana hedefi farklı insan topluluklarının çok ayrı tavır ve davranışlarının arkasında ortak bir temel bulmaktır. Saussure'ün dilde aradığı ortak yasaları antropolojide arayan Levi-Strauss, kültür olgusunu bir göstergeler sistemi olarak ele alır ve evrensel insan gerçeklerinin bütün insanlar tarafından paylaşıldığını ileri sürer. Levi-Strauss'a göre insan toplumlarının kültürlerinde görülen yapı çeşitliliklerinin ötesinde insanlıkta bir bütün ve evrensel olarak müşterek olan tek bir yapı vardır ve bu yapı insanların ne düşündüklerinden ziyade nasıl düşündüklerini belirleyen ortak insan doğasının ürünüdür. Buna göre, toplumdaki somut ilişkilerin arkasında kavramsal bir yapı vardır ve bu yapı ancak soyut modellerle tahlil edilebilir. Bu modeller gözlenebilen olgularla anlaşılabilir ve bu modeller birer çözümleme yöntemidir. Farklı kültürlerin ötesinde bütün farklılıkları aşan genel yasaların olduğunu savunan Levi-Strauss'a göre ilkel ve medeni toplum ayrımı temelsizdir ve ilkel olarak nitelendirilen bir topluluk ile medeni olarak nitelendirilen bir topluluk arasında bazı farklılıklar olabileceği gibi ikisini ortak paydada buluşturan bir takım evrensel ilkeler vardır. Strauss bu yapıları akrabalık sistemleri, totemler, mitler olarak örneklendirir. Bütün toplumlarda akrabalık ilişkileri ve aile mefhumu vardır. Yine aynı şekilde her ne kadar farklı simgeleri olsa da, her klan ya da topluluğun muhakkak bir totemi vardır. Her toplumun kendine has hikâyelerini anlatan mitler (söylence) de toplumlardan toplumlara farklılık gösterir, ancak her toplumun muhakkak miti vardır. Strauss'a göre mitler zihnin bilinç dışı yapısının bir ürünüdür ve belli bir toplumun tavır ve düşüncelerini içeren mesajları nakleder. Bu bakımdan, kültürel yapıları çözmek için insan zihninin derinliklerine inmenin gerekliliğini savunan Strauss, toplulukların ancak ortak bilinçdışı kavramlarıyla açıklanabileceklerini savunur. (Bkz. Levi-Strauss, 1996: 1986) Levi-Strauss yapısalcı

yaklaşımı “değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması” olarak tanımlar (Levi-Strauss, 1986: 21). Strauss zihnin eşine rastlanmaz yaratımlarından müteşekkil düzensizliklerin arkasında bir düzen olup olmadığı sorusunu cevap bulmaya çalışır ve bu soruya verdiği cevap olumludur (Levi-Strauss, 1986: 23-24).

Strauss’un toplumlarının efsanelerinin incelenmesinde kullandığı yöntem daha sonra detaylı ele alınacak olan Propp’un masalları çözümlemekte kullandığı yöntemi anımsatmaktadır. Strauss’un yöntemine göre: (1) incelenecek olay iki ya da daha çok bileşen arasındaki ilişki olarak ele alınır; (2) bileşenler arasındaki değişim şeması tespit edilir; (3) bu şema sadece bu düzey için gereken bağlantıları sağlayacak genel bir çözümleme yöntemi olarak kabul edilir. Bu şemanın parçası olduğu bütün önceden kurulmuştur (Bkz. Levi-Strauss, 1969: 16).

Saussure, Pierce, Propp gibi yapısalcılardan etkilenerek, anlatıların değişmez yasalarını ararken kendine has başka bir kuram geliştiren Barthes da yapısalcılığın önemli düşünürlerindedir. Barthes anlatının insanlık tarihiyle başladığını söyler, ayrıca dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır (Barthes, 1988: 8).

Barthes’a göre her anlatının üç tasvir düzeyi vardır. Bunlar işlev düzeyi, karakterlerin aksiyon düzeyi ve söylemin anlatı düzeyidir. Bundan dolayı, bir anlatının tahliline başlarken en önce anlatının en küçük birimini tespit etmek gerekir. Anlam, böyle bir birimin yaratılmasıyla ortaya çıkar. Anlatıda her şey anlamlıdır, her eylem anlatıya dahildir ve sadece yapılan söylenene değil aynı zamanda işlevsel birime de katkıda bulunur (Fourie, 2006:146).

Barthes için mit sıradan bir söz değildir, bir bildiridir. Bu bakımdan mit bir düşünce değil, anlamlandırma biçimidir, yani içerik değil biçimdir (Barthes, 2003: 179). Hatta mit üzerine kurulduğu vasıtanın tarihini ve içeriğini yok eder. Barthes bununla da yetinmez, mitin işlevinin gerçeği boşaltmak olduğunu söyler, buna göre mit belirgin bir yokluktur (Barthes, 2003: 207). Barthes burjuvanın başlı başına bir mit olduğunu, kendi mitini ürettiğini söyler (Barthes, 2003: 207). Barthes burjuva mitlerini yedi farklı başlık altında tasnif eder:

**1 - Aşı:** İlk olarak burjuvanın kendi kötülüğünü gizleyerek ve bu kötülüğü her yere ve herkese yayarak varlığına karşı tehditleri engellemiş olur. Burjuva tarihi içerisindeki katı

tutumundan taviz vermeye başlamıştır. Tabi bu gerçekten burjuvazinin taviz verdiğini değil de bize burjuvanın kendi kötülüğünü yaydığını gösterir.

**2 - Tarihsizleştirme:** Nesne tarihinden koparılır. Nesne içinden geçip olgunlaştığı tarihin bütün bağlarından yoksun bırakılmış, kirlerinden arındırılmış, ve burjuva toplumuna servis edilmiş, bir tüketim nesnesidir. Burjuva miti karşılaştığı nesneleri burjuvaların hizmetine sunar.

**3- Özdeşleştirme:** Küçük burjuva kendine benzemeyeni 'aynı' olmayanı kabul etmez kendisine benzetir. Küçük burjuva kendi toplumsal ahlakına benzemeyeni ötekileştirir ve cezalandırır. Küçük burjuva ahlak kaymalarına hoşgörülü değildir.

**4- Yineleme:** Dil kendisini ifade etmekte yetersiz kaldığı zaman totolojiye sığınır. Açıklamadaki yetersizlikte iki türlü yitim söz konusudur. İlkin kabul etmek istemediğimiz gayet rasyonel itirazları yok saymak ikinci olarak da, dilin kendisini ifade edemediğimiz şeylerden dolayı sorumlu tutmaktır. Yineleme yaşadığımız dünyanın dinamikliğini öldürür.

**5- Nenecilik:** Bu noktada özdeşleştirme ile beraber iş görürler. İki karşıt önce birbirine benzetilir sonra eşitler arasında seçim olanaksız hale gelir. Böylece birbirinin aynı olan karşıtlar arasında seçim yapılamaz hale geldiğinde de öteki ve aynı kaldırılıp atılır.

**6- Niteliğin nicelleştirilmesi:** Niteliksel özellikler üzerinden tanımlanan sosyal olgular niceliksel ölçütler üzerinden tamamlanır.

**7- Saptayım:** Burjuva kendi düşüncelerini devam ettirmek için "açıklamanın yadsınmasına" dayanır. Atasözleri dış dünyayı nesne temelinde araçsallaştırarak kavramaya yönelir. Örneğin hava durumunu belirten hava güzeldir gibi bir ifade teknik belirleme ve bütün soyutluğuna rağmen dilsel ekonomiye bir katkı sağlar. Çiftçilikle uğraşan biri havanın nasıl olduğunu kendi işine uygun bir biçimde kullanılır. Saptayım olarak atasözü öngörülerde bulunarak mevcut insanlık durumunu değil "oluşan bir insanlığın sözü olarak" iş görür (Bkz. Barthes, 2003: 214-217). Burjuva kendi varlığını teminat altına alıp sürdürebilmek için nesnelerin ve hatta her şeyin tarihselliğini durdurur, en nihayetinde de insanı durdurur. Artık insanın kendisini yaratması bile yasaktır (Barthes, 2003: 218).

Barthes'ın tezlerine göre bir süper kahraman okuması yapılabilir, ancak bizim çalışmamızdaki amaç bu değildir. Yine de kısaca değinecek olursak, Barthes'ın belirttiği mitin tarihi ve içeriği boşaltması iddiası süper kahraman filmlerine de uyarlanabilir. Zira sonradan detaylı değineceğimiz üzere, her ne kadar süper kahraman arketipi insanlık tarihi kadar eski olsa da, bu arketip kapitalist sistemin kendine meşruluk sağlama aracı olarak bu mitin bütün tarihi ve geçmiş belleğini silmiş, ortada kapitalizmin hizmetine girmiş tarihsiz, belleksiz ve bilinçsiz bir arketip biçimi kalmıştır.

Yapısalcılığın etkisi dilbilim, etnoloji, antropolojiyle sınırlı kalmamıştır. Saussure'ün dilbilime, Levi-Strauss'un etnoloji ve antropolojiye uyguladığı yapısalcılığı psikanalize uygulayan Jacques Lacan'dır. Lacan, bilhassa Freud'un kuramlarını anlamak için dilbilimin rehberliğini kabul etmiştir. Lacan'ın en önemli tezi, bilinçdışının da bir dil gibi yapılandığını ileri sürmesidir (Lacan, 2001: 109).

Marksist bir yapısalcı olarak kabul edilen Louis Althusser yapısalcılığı iktidar bağlamında ele alır. Althusser devletin aygıtlarını ikiye ayırır, bunlardan birincisi, baskı aygıtıdır; hükümet, ordu, idare, polis, hukuk, hapishaneler buna dahildir. İkinci aygıt ise, ideolojik aygıtlardır; dinsel öğretim, aile, siyasal eğitim, sendika, haberleşme, sanat, kültür buna dahildir. Althusser'e göre hiçbir şey sistemin yani devletin elinden kaçamaz. Kaçınılmaz olarak egemen sınıf tek başına ya da sınıf ittifakları ile iktidarı elinde tutmaktadır, bu halde, iktidar bütün baskı aygıtlarına zaten hâkimdir, öte yandan bundan daha korkuncu devletin ideolojik aygıtları olarak sayılan, kitaptan filme, kiliseden okula kadar bütün kültür, sanat ve eğitim öğelerini içine alan döngüde tekrarlanan öğreti egemen sınıfın ideolojisinin ta kendisidir (Althusser, 2006: 66-67). Bu bakımdan sistemin hedefi daima aynıdır; egemen ideolojiyi ayakta tutan üretim ilişkilerinin yeniden üretimi. İdeoloji kendi varlığını üstünde temellendirebilmek için bireyleri kendine ait şubeler olan sinema salonları, okullar, kiliseler vb. yerlere davet eder ve onları cemaat, öğrenci, seyirci, okur vb. şekilde isimlendirir. Bu şekilde bireyler özne kılınırken, esasında gizli ve gerçek özne olan ideolojinin bir dişlisi haline getirilirler.

Bu çalışmanın konusunu teşkil eden süper kahramanlar da tıpkı bireyler gibi, her ne kadar kahraman olarak atansalar da esasında ideolojinin muhafızları olarak sisteme bekçilik etmektedirler. Bu konudaki benzerlikler daha sonra detaylı olarak ele alınacaktır. Buraya

kadar yapısalcılıkla ilgili verilen bilgiler bu çalışmanın yöntemini oluşturan, süper kahraman filmlerinin bir modelini bulma çabasıyla birebir örtüşmektedir. Ancak yapıların arkasındaki modeli-yasa-ilke vb. arayan sadece yapısalcılar değildir, bu iddiayı paylaşan çok farklı alanlardan pek çok düşünür ortaya çok sayıda kuram koymuştur. Bu kuramlardan çalışmamıza doğrudan rehberlik edebilecek yetkinlikte olanlara değinmek faydalı olacaktır.

#### 1.2.2. Arketipçi Eleştiri

Yapısalcılıkla pek çok ortak noktası bulunan ve yapısalcılık içinde de değerlendirilebilecek arketipçi eleştiri modeli 20. yy'da ortaya çıkmış olup, anlatıların ve hayatın derinlerdeki evrensel deneyim-yasa-örnek-modelleri aramaktadır. Arketip kelimesi "ana örnek, kök örnek, ilk model" anlamlarına gelir ve arketipçiler tıpkı yapısalcılar gibi ilk çağlardan beri değişik kültürlerde farklı biçimlerde ortaya çıkan evrensel nitelikteki mit, imge, sembol, karakter, eylem vb. durumları araştırır (Bkz. Sugg, Richard P., 2001: 192-199).

Bu kuram antropoloji alanında George Frazer, psikoloji alanında ise Carl Gustav Jung'a her şeyini borçludur. Frazer ve Jung'tan etkilenerek yine bu kuram dahilinde ele alınabilecek yeni yöntemler geliştiren Vladimir Propp, Joseph Campell, Northrop Frye'in de bu kurama katkıları görmezden gelinemeyecek kadar fazladır.

Her ne kadar arketipçi kuram adı geçen kişilerle inkişaf etmiş ve tam olarak kuram mahiyetini kazanmış olsa da, arketip kavramının tarihi çok eskilere kadar gitmektedir. Öyle ki, Platon'un idealar kuramındaki idealar anlam itibarıyla birer arketip olarak kabul edilebilirler. Nitekim, Platon'un ideaları dünyadaki hayat başlamazdan evvel tanrıların zihninde var olan saf zihinsel formlardır. Augistinus'un Platon'dan alarak kullandığı idealar yine aynı şekilde doğrudan arketipleri öncüller. İdealar tıpkı arketipler gibi bütün zihinlerde müşterektirler ve değişmezler. Bütün insanlar da var olan ilk örnekler (arketipler) yaratılış kaynaklıdır.

Doğa içindeki her şeyle birlikte belli bir döngüde akar gider. Bu döngü içinde tabiatın bütün bileşenleri hem kendi içerisinde, hem de birbiriyle bir ilişki içindedir. Her şey ritmik bir daire içerisinde döner durur. İnsanoğlu bu döngünün en önemli öğesidir. Kendini doğanın ayrılmaz bir cüzü olarak gören insan, kendisiz bir dünya tasavvurunu kuramadığı için, doğanın döngüsel sürekliliğini ölümden sonra yaşam ve yeniden doğuş gibi tasavvurlarla

içselleştirmiştir (Tecimer, 2005: 15). Bunun yanında arketipler içerik olarak değil daha ziyade biçim olarak belirlenmiştir, bundan dolayı bir fikir değil kalıptırlar. Zamana tabidirler ve bu bakımdan dinamiktirler (B. Kaplan, 2015: 134-137).

Doğanın döngüsünün en belirleyici ve en hayati öğesi olan insanı Jung ikinci bir yaratıcı olarak kabul eder. Buna göre, doğanın yarım bıraktığını gizli bir yaratıcı olan insan tamamlayacaktır, insan yaratılışın tamamlanabilmesi için elzemdir. İkinci bir yaratıcı olarak dünyaya nesnel varlığını kazandırır (Jung, 2005:9).

Her yerde ve bütün zamanlarda insanoğlunun temel isteklerinin benzerliklerinin arkasındaki nedenlerin arayışıyla ortaya çıkan arketipçi eleştiri kuramı bu çalışmada kullanılan yöntem ve yapılan okumayla doğrudan paraleldir ve bu çalışma bu kuramlara çok şey borçludur. Bu bakımdan bu kuram çerçevesinde değerlendirilen kuramcıların düşünce ve tahlillerine daha yakından bakmak faydalı olacaktır.

#### 1.2.3. James Frazer: Altın Dal'ın Arketipleri

Frazer büyü, ayin ve mitlerin kökenlerini araştırdığı *Altın Dal* (*The Golden Bough, 1890*) eserinde her yerde ve bütün zamanlarda insanoğlunun temel isteklerinin benzerliklerinin altını çizer ve farklı kültürdeki ortak model ve inançları tespit eder. Farklı toplumlarda benzer adetlerin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan sonuç doğal olarak insan ırkının değişmeyen bir tarza göre hareket ettiğidir.

Frazer diğer geleneklerdeki benzerliklerini tespit ederek Eski Ahit'i temel alarak insanın yaratılışı, insanın düşüşü, Habil-Kabil hadisesi, Babil Kulesi kıssası, Tufan hadisesi, Yakub'un evlat olarak varisliği, Yusuf'un rüya tabirciliği, Musa'nın Nil nehrinde sepetteki yolculuğu vb. temaları inceler. Hristiyanlığın kendisine atfettiği biricikliği sorgulayan Frazer Tanrı-insan fikrinin Hıristiyanların öz malı olmadığını ilk dönem ilkel dinlerde bu tür inançlarla dolu olduğunu ileri sürer, örneğin Hindistan'daki insan-tanrı figürü Krişna da tıpkı İsa gibidir. Frazer bununla da kalmaz, İsa'nın babasız doğmasından haça gerilmesine, ölümü ve mucizevi dirilişine kadar pek çok hadisenin öteki dinlerde benzerlerinin olduğunu ileri sürer. Frazer bu çalışmasında yaptığı incelemeler ve mukayeseler neticesinde tarihten bağımsız olarak; ilkel, modern bütün dinlerde bereket mitlerinin ortak olduğu iddiasını ortaya koyar. Bu mitler yaşam, ölüm ve yeniden doğum çemberinde temsil edilir. Bütün bu

benzerliklerin ve örtüşmelerin birbirlerine iletişim yoluyla geçtiğini varsaymak geçersizdir. Bu ortaklıklar, farklı gökler altında olsa da aynı zihin yapısına sahip olan insanların benzer nedenlerle yapıp ettiklerinin ister istemez çakışmasının tezahürüdür (Frazer, 1890).

Frazer'in ufuk açıcı ve kurucu bu çalışmalarının ardından Carl Gustav Jung arketip çalışmasını sürdürür ve psikanalizci geçmişinden de faydalanarak insan psikolojisinin derinliklerine inen Jung, evrensel arketipleri tespit ederek kayda geçirir.

#### 1.2.4. Carl Gustav Jung'un "Arketipleri"

Jung hocası Freud gibi insan ruhunu bilinç ve bilinçdışı olarak ikiye ayrılır, ancak Jung bununla kalmaz ve bilinçdışının da kendi içinde "bireysel bilinçdışı" ve "müşterek bilinçdışı" olarak ikiye ayrıldığını savunur. Bireysel bilinçdışı bastırılmış dürtüler ve çocukluk özlemlerine ev sahipliği yaparken, müşterek bilinçdışı Jung'un "ilk imge" olarak da nitelendirdiği arketipleri barındırır (Jung, 2005: 20).

Arketiplerin yuvası olan müşterek bilinçdışı dipsiz ve aşkın bir membadır. Bu bilinçdışının da katmanları vardır ve her katmanda farklı kavramlar, olgular, görüntüler bulunur. Bunların çoğu bireysel bilince aittir ve her birey için farklılık arz eder; ancak kalıtım yoluyla geçen, beynin ve ruhun düşünce ve duygu kalıplarının mahkûm olduğu model-biçim-örnek-imgeler olan arketipler müşterek bilinçdışının tezahürleridir ve insanın yaratılışı gereği mahkûm olduğu ruh ve beyin koşulları olarak zaruri kavrayış biçimleridir.

Jung'a göre arketipler insanlığın bütünü için geçerlidir, doğuştan gelirler ve tarihin bütün zamanlarında bütün insanlarda tezahür etmektedirler. Jung arketiplerin insanlarla birlikte ortaya çıktıklarını ve insan eylemlerinin insana özgü biçimleri olduğunu savunur. Bütün insanların paylaştığı müşterek bilinçdışından neşet eden bu arketipler, rüyalar, masallar ve diğer anlatılarla açığa vurulur. Arketipler sınırsızdır, ancak analitik psikolojide sıkça söz edilen belli başlı arketipler Tanrı, persona, anima, animus, kendilik, gölge, ihtiyar bilge adam, yüce ana ve kahraman arketipleridir. Bu arketipler ve bütün diğerleri müşterek bilinçdışının tezahürleri olarak farklı zamanlarda farklı yerlerde farklı anlatı biçimlerinde ortaya çıkarlar (Jung, 2005: 17-21).

Arketipler maddi varlıklar olarak gündelik hayatta insanların karşısına çıkmazlar, ancak rüyalar, efsaneler, masallar ve diğer anlatı türlerinde ortaya çıkarlar. Bunun için,

arketipleri tespit, tasnif, tahlil ve tarif için rüyalar, hikâyeler, masallar vb. anlatıları ele alıp incelemek gerekir.

Bizim çalışmamızda incelediğimiz süper kahramanlar Jung'un kuramındaki kahraman (aşama) arketipine aittir ve her ne kadar değişik biçim ve zamanlarda tezahür etse de bu arketipin kodlarını taşır. Kahraman arketipine pek çok efsane, masal ve hikâyede rastlanır. En çok rastlanan haliyle bu arketip şu şekilde modellenmiştir: Kahraman ana vatanından ayrılıp yola çıkar, uzunca bir yolculuk ettikten sonra uzak bir ülkeye varır. O ülkede kahramanın başından pek çok zorlu macera geçer, nihayetinde kahraman bir ödül kazanarak ülkesine geri döner. Bu dönüşün ardından kahraman, ana vatanında sosyal ve psikolojik olarak daha güçlü ve muteberdir. Bu modele birbiriyle iletişimi olmayan çok farklı toplum ve kültürlerde rastlanmaktadır (Dökmen, 1987: 86). Kahraman arketipi aynı zamanda zorlu yolculuklar, büyük arayışlar ve önemli keşiflerin arketipidir. Kahramanın yolculuğu da aynı zamanda içsel bir yolculuktur ve kahraman kendi egosuyla yüzleşmeli ve onu aşarak kemale ermelidir (Sambur-Bilal, 2005: 109).

Aşama olarak da adlandırılan kahraman arketipi *ayrılma - mücadele etme - aşama kat etme - dönme* şeklinde modellenebilir ve bu model bütün kahraman hikâyelerinde, bütün epik türlerde görülmektedir, şu farkla ki, her kültür veya her medeniyet bu biçimi kendi ideolojisinin aktarım aracı olarak kullanmaktadır. Çalışmamızın konusu olan süper kahraman filmlerinde de bu modelin geçerli olduğunu ve bu modelle daha önce bu çalışmada süper kahramanların film evreni için bizim çıkardığımız model arasındaki özdeşlik aşikârdır. Daha önce de belirtildiği üzere bu model bâkidir, ancak mevcut sistem kahramanı kendi ideolojisinin mümessili ve muhafızı kıldığı için, bu biçim sistemin ideolojisine hizmet etmektedir.

Kahramanın karşısına çıkan güçlükler masallarda devler, yaratıklar, cadılar vb. karanlık güçlerdir. Kahramanın mücadele etmek ve yenmek zorunda olduğu bu engeller her kültürde ve her farklı zaman diliminde farklı bir anlama gelmektedir. Dinlerin ilk zamanları söz konusu olduğunda yenilmesi gereken şeytan-nefs-nefsin istekleriyken, kabilelerde kabilenin birliğine kast eden güçlerdir. Çağımızda ise sistemin (kapitalizm) varlığını ya da biçimini, yani paranın iktidarını tehdit eden her türlü gizli ve açık teşebbüs kahramanın düşmanıdır ve kahraman hepsini bertaraf etmekle mükelleftir. Çalışmamızın konusu olan

süper kahramanlar da bu işe koşulmuştur ve her film sisteme yönelik tehdidin bertarafından ibarettir.

Bu modelin ilk aşaması olan ayrılma, bilinen en eski peygamberlerden olan Hz. İbrahim'den itibaren, Lut, Hud, Salih, Şuayb, Musa, İsa ve son Peygamber Hz. Muhammed'in hayatında bu evrenin karşılığı vardır. Bütün bu peygamberlerin hayatlarındaki ayrılma (hicret) bir mücadelenin başlangıcı, bir meydan okumanın habercisidir. Yine bütün kahraman anlatılarında kahramanlar muhakkak ayrılma evresinden geçerler. Çalışmamızın konusu olan süper kahramanlarda ise bu evre bir kaç biçimde kendini gösterir. Daha sonra detaylı olarak ele alacağımız bu evrelere kısaca değinecek olursak, öncelikli olarak Süpermen gibi pek çok süper kahraman "başka bir yer"lidir. Bunun yanında yine bu aşama çerçevesinde filmlerin pek çoğunda süper kahramanlar bir tehdidi bertaraf etmek için başka bir yere gitmek zorunda kalırlar. Bu iki biçim dışında en önemli ayrılma biçimi olarak ifade edebileceğimiz bir biçim vardır ki, o da süper kahramanın kendi güncel yaşantısındaki gerçek kimliğinden uzaklaşmasıdır. Bütün süper kahramanlar güncel hayatlarında başka biridirler ve süper kahraman olduklarında tamamen farklı bir kimliğe bürünürler. Bu, vazifesini ifasının gerektiği zamana kadar güncel hayatta toplumsal bir rolün ardına saklanmış olan kahramanın, vazifeye çağrıldığında yaptığı "kutsal" yolculuktur. Her süper kahraman tehdit henüz varit olmamışken toplumsal yaşama intibakla vazifelidir ve tehdit ortaya çıktığında kendi toplumsal rolünden "ayrılarak" çok daha kutsal bir rol olan "kurtarıcılık" rolüne bürünmelidir. Güncel olandan "kutsal olana" yapılan bu yolculuk kahraman arketip modelindeki ayrılmanın en önemli tezahür evresidir ve bu yolculuk bütün süper kahramanlarda maddi bir nesneyle kat edilir. İstisnasız bütün süper kahramanlarda mevcut bulunan bu nesne maskedir. Süper kahramanın tehdit yokken sürdürdüğü toplumsal rolünden, tehdit ortaya çıktığında büründüğü "kahramanlık" rolüne yaptığı yolculuğun vasıtası maskedir. Süper kahraman maske sayesinde toplumsal yaşantının günlük hayata dair rolleriyle tehdit altındaki dünyanın kahramanlık rolü arasındaki korkunç mesafeyi bir anda alır. Bu bakımdan maske süper kahramanın gizli kimliğidir, onu toplumsal yaşantının sıradan bir üyesi olmaktan çıkarıp sistemin (kapitalizm) elçiliğine taşır. Bu sayede toplumsal yaşantıdaki basit rolüyle ilgili kimlik bilgileri silinir ve süper kahraman bir anda yarı-tanrıya dönüşür. Maske kahramana kat ettirdiği dev mesafeyle ona aynı zamanda büyük bir güç de bahşeder. Süper kahramanların maskeleri ve işlevleri bahsine son bölümde detaylı değinilecektir.

Jung'un tespit ettiği önemli arketiplerden bir diğeri olan manevi rehber arketipi, yukarıda bahsedildiği şekilde, kahramanın mücadelesi esnasında ayrılma evresini geçtikten sonra karşısına çıkan güçlükler karşısında ona rehberlik eder (Bkz. Jung, 2005). Rehber kahramanla birlikte yolculuk edemez, sadece ona yol gösterir. Bu rol değişik anlatılarda değişik kişiler tarafından temsil edilir. Bu kişi hoca, baba, dede, şeyh, mürşit, karı-koca, kuş gibi farklı kültürlerde ve farklı anlatılarda farklı şekillerde karşılık bulabilir. Netice itibarıyla bütün kahramanların bir kılavuza ihtiyacı vardır ve bu kılavuz bütün anlatılarda gizli ya da örtük bulunur. Bu rolün süper kahramanlardaki karşılığını arayacak olursak, Süpermen için babası, Batman için Alfred karakterinin bu arketipi birebir karşıladığı görülmektedir, daha sonra ele alacağımız üzere diğer süper kahramanlar için de sıkıştıklarında onlara yol gösterecek kılavuz karakterler mevcuttur. Bu karakterlere rehberlik rolü filmler tarafından zaten verilmiştir, ancak bu rolü bununla sınırlandırmak kolaya kaçmak olur ve çağımızın sisteminin karmaşık kurnazlığını oldukça hafife almak olur. Süper kahraman filmlerinde gerçek rehber bizzat sistemin kendisidir. Nitekim, sonraki bölümlerde detaylı ele alınacağı üzere, bütün süper kahramanlar bizzat sistemin çocuğudur ve sistemin emrindedirler. Bu durum sorgulanamaz, değiştirilemezdir; bir süper kahramanın sistemin aleyhine çalışması imkân dahilinde bile değildir. Bütün süper kahramanlar verili olarak sistemi korumakla vazifelidir ve bunun için kimseden talimat almaya ihtiyaçları yoktur. Süper kahraman filmlerinde gördüğümüz rehber rolündeki karakterler ise, kahramanın sistemi muhafaza ederken karşılaştığı güçlüklerin bertarafı için tavsiye verme işlevini yerine getirirler. Nitekim, Süper kahramanın doktrine edilmesi başka kimseye bırakılmayacak kadar hassas bir meseledir, sistem insanlara göndereceği "elçi"sini kendi "kudret" eliyle şekillendirir, gerektiği şekliyle eğitip bilgilendirerek dünyaya gönderir. Süper kahramanın her halükarda sistemi koruması gerektiği, onun varoluş sebebidir ve bu onun varoluş kodlarının temellerini teşkil eder. Bunun için, süper kahraman arketipindeki rehberin sistemin bizzat kendisi olduğunu tespit etmek gerekir.

Kahraman arketipinde yolculuğa çıkan, mücadelesini veren ve aşamalar kat eden kahramanın yapacağı son şey geriye dönüştür. Modelde görüldüğü üzere kahramanın serüveninin son aşaması budur. Ancak kahraman artık ilk yola çıkan kişi değildir, mücadele vererek kat ettiği aşamalar onu dönüştürmüş ve olgunlaştırmıştır. Kahraman farklı biri olarak geri dönecektir, nitekim artık özüne kavuşmuş ve idealini gerçekleştirmiştir. Bu arketipin bu

evresini yine süper kahramanlar üzerinden değerlendirecek olursak süper kahramanların film evreninde dönüş, sistemin kendine, yani ilk haline dönüşten ibarettir. Bireysel ya da toplumsal bütün kurtuluşlar sistemin (kapitalizm) kurtuluşuna indirgenmiştir ve süper kahraman sistemi kurtardığında her şeyi kurtarmış olur. Dönüş, her zaman sistemin kusursuz işlediği o anadır. Süper kahraman sistemin önündeki engeli kaldırarak ona verilen görevi ifa ettiğinde, bu modelde bahsedilen olgunlaşmayı bir nebze dahi olsa tadamadan eski haline, yani sistemin ona layık gördüğü toplumsal role dönüş yapar.

Son olarak Jung'un önem verdiği arketiplerden bir diğeri olan Tanrı arketipine bakacak olursak, bu arketip müşterek bilinçdışının en derininde ve en merkezinde yer tutmaktadır (Bkz. Jung, 2005). Bu arketipin süper kahramanların evrenindeki karşılığını arayacak olursak şüphesiz ki bu para ya da paranın iktidarını temsil eden kapitalist sistemdir. Bu sistem süper kahraman film evreninin her yerine sinmiştir, her şeyin gizli belirleyicisi, halikı ve malikidir. Tüm insanlar gibi süper kahramanlar da sisteme sadakatle hizmetle vazifelidir, tanrısına isyan ederek sisteme yönelik tehdit arz eden tüm isyankârları etkisiz hale getirmek görevi çeşitli şekillerde kendilerine tevdi edilmiştir.

#### 1.2.5. Mircea Eliade'da Ebedi Dönüş Mitosu

En önemli dinler tarihçilerinden biri olarak görülen Mircea Eliade'in dinler tarihi okuması ve mitlerle ilgili görüşleri daha önce ele aldığımız bütün yapısalcı-biçimci-arketipçi kuramcılarda gördüğümüz gibi arketipçi eleştiri kuramına dâhil edilebilir. Mircea Eliade da mitlerin kökenine ve bütün anlatıların arkasındaki temel anlatıya odaklanır.

Eliade'ın yaratılış merkezli arketipçi yaklaşımı iki temel varsayıma dayanmaktadır:

1) Kutsallık duygusu doğuştan gelmektedir,

2) İnsan, başlangıçta meydana gelen bir kopuşun, bir ayrılışın, başlangıçtaki Birlik'in bölünmesinin bir ürünüdür ya da diğer bir ifadeyle, beşeri durum, başlangıçtaki "kutsal bir tarih"in neticesidir (Eliade, 1995: 30).

Eliade mitlerin evrenin ve içindeki her şeyin kim tarafından, hangi koşullar altında niçin ve nasıl ortaya koyulduğunu açığa çıkarmaktadır, kâinat bu mitler sayesinde anlamlı hale getirilmektedir (Eliade, 1993: 180-181). Eliade bütün mitlerin ötesinde merkezi-ana-ilk

bir mit olduğuna inanır. Böylece mitler bütün beşeri faaliyetlerin takip ettiği bir model teşkil etmektedir, bu modellik yemek, evlilik, eğitim, sanat gibi bütün her şeyi kapsar (Eliade, 1992: 17-19).

Eliade'ın kuramında arketip kelimesinin de yeri vardır. Mitlerde ortaya çıkan ve ritüel aracılığıyla güncellenen örnek model anlamını yükler (Eliade, 1994: 108). Eliade dini olay ve olguların arketiplerin yansıması olduğunu iddia eder. Her mit tarihi bir olayı dile getirir ve böylece daha sonra gerçekleşecek fiiller için örnek oluşturmaktadır. Mitik olaylar böylece arketip haline gelir ve bu arketipler sürekli tekrarlanan modeller olarak sürdürülür, bu şekilde *ebedi dönüş mitosu* ortaya çıkar. Eliade arketiplerin sürekli tekrarının olumsuz olduğunu düşünmez, hatta bunun eski zaman insanları için yaratıcı bir şey olduğunu düşünür, nitekim arketip dairesi her döndüğünde yeni ve farklı bir yaratılış meydana gelir (Eliade, 1994: 108). Ancak durumun ters yüz edildiği yerler de vardır. Eğer arketip-mit tekrarında dini içeriği boşaltılırsa bu tekrar kötümser ve anlamsız bir hale bürünür ve bu durumda bu tekrar dehşet verici ümitsiz bir faaliyettir (Eliade, 1992: 95).

Eliade ritüllere de arketipçi bir yaklaşım getirir. Eliade'e göre ritüeller insanı başlangıçtaki mitik döneme taşıdığını ve mitin ilk halini kişiye taşıyarak aradaki din dışı bütün zamanları yok ettiğini ileri sürer. Buna göre, ritüelin her tekrarında, ritüelin arketipinin ilk anı güncellenir (Eliade, 1994: 93). Kurban, bayramlar vb. ritüeller bu türden arketipik ritüellerdir.

Eliade tüm kültürlerde ortak kimi ortak mit ve arketipleri tespit eder. Bunların en başında cennet özlemi gelmektedir. Cennet mitinin evrensel karakter arz eden bir arketipsel durum savunan Eliade, incelediği bütün din ve geleneklerde bu mitin mevcut olduğu sonucuna varır  Cennet özlemi pek çok mistik tecrübenin çekirdeğini teşkil etmektedir. Eliade'in bütün kültürlerde var olduğunu ileri sürdüğü diğer bir arketip kaoston kozmosun çıkışıyla ilgilidir. Buna göre dünyanın nasıl meydana geldiğini anlatan mitler bütün din ve inançlar için birer arketip oluştururlar (Eliade, 1994).

### 1.2.6. Vladimir Propp'un Masal'ın Biçimbilimi

Rus biçimcilerinin en önemli temsilcilerinden biri olan Vladimir Propp pek çok eleştirmen tarafından yapısalcı olarak değerlendirilmektedir. Propp'un masallar üzerinden

yaptığı *Masalın Biçimbilimi* (1985) çalışma biçimci ve hatta yapısalcılar gibi biçimin eserin kimliğinin gerçek yapıcısı olduğunu savunur. Buna göre gerçekliğe ulaşmada öz ya da içerik değil de biçim belirleyicidir.

Propp anlatıların yapısına dair ilk metodolojik çalışmayı yapan kuramcıdır. Çok sayıda Rus halk masalını mukayeseli olarak inceleyen Propp bu masalların ortak yapı birimlerini ve arketipsel karakterlerini ortaya koymaya çalışmıştır. Propp masalların görünen yüzündeki olağanüstü çeşitliliğin arkasında yatan müşterek biçimin arayışındadır. Bu biçimi-arketipi-modeli tespit edebilmek için masalları inceleyen Propp, bütün halk masallarında var olan değişmez yapıyı dair reddedilemeyecek kadar güçlü verilerle ortaya koymuştur. Yaptığı bu çalışmayla Levi-Strauss, A.J. Greimas, Roland Barthes, Todorov vb. pek çok kuramcıyı etkileyen Propp eserlere dayanarak yapılan metin çözümlemelerinde ön açıcı olmuş ve yapısal çözümleme yönteminin sürekli atıf yapacağı ve ilham olacağı bir makama dönüşmüştür.

Propp masal incelemesiyle bütün dünyadaki masalların benzerliği sorununun çözümüne ulaştıracak yegâne kaynak olduğunu ileri sürer. Nitekim Rusya-Almanya-Fransa-Hindistan-Amerika gibi birbiriyle tarihsel açıdan hiçbir bağ olmayan çok farklı coğrafyaların öykülerindeki benzerliğin başka bir izahı yoktur (Propp, 1985: 24).

İncelediği yüzlerce olağanüstü Rus masalının tamamında aynı yapı olduğunu tespit eden Propp bu yapıyı şu aşamalarla formülleştirmiştir: Başlangıç durumu-Hazırlık-Karışıklık-Gidiş-Mücadele-Dönüş-Tasdik (Propp, 1985: 117-124) Bu çalışmada daha önce değindiğimiz, Jung'un kahraman (aşama) arketipinin yapısını açıklarken tespit ettiği modele benzerliği aşikar olan bu model Propp tarafından olağanüstü masalların yapısının çözümlenmesi için kullanılmıştır. Modelinin aşamalarının her birinin adımlarını teker teker tespit eden Propp ortaya 31 işlev koymuştur. İşlevler kişilerin eylemleri olarak her masalın değişmez modelidir. Açılış durumunun ardından başlayan, bu işlevlerin altı aşamaya dağılımı şu şekildedir:

**Hazırlık**

1-Aileden birisi evden uzaklaşır. (**uzaklaşma**)

2-Kahramana bir kural ya da bir yasak koyulur. (**yasaklama**)

3-Yasak/kural çiğnenir. **(yasağı çiğneme)**

4-Kötü adam araştırma yapar. (**soruşturma**)

5-Kötü adam kurbanı hakkında bilgi toplar. (**bilgi toplama**)

6-Kötü adam kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu kandırmaya dener. (**aldatma**)

**Karışıklık**

7-Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmana yardım etmiş olur. (**suça iştirak**)

8-Kötü adam aile bireylerinden birine zarar verir. B- Ailenin bireyi bir şeyi çok ister ya da ihtiyaç duyar.

9-Bu ihtiyaç-eksiklik bilinir. Kahramana bir ricada bulunulur ya da emredilir ve kahraman gider/göreve gönderilir. (**aracılık, geçiş anı**)

10-Arayan birisi (çoğu zaman kahraman) kötü adama karşı bir harekete geçmeye karar verir ve plan yapar. (**karşıt eylemin başlangıcı**)

11-Kahraman evini terk eder. (**gidiş**)

12-Kahraman sınanır, saldırıya uğrar, soruşturmaya alınır ve sonuçta büyülü bir nesne ya da yardımcı alır. (**bağışçının ilk işlevi**)

13-Kahraman gelecekteki bağışlayıcısının hareketlerine tepki gösterir. **(kahramanın tepkisi)**

14-Kahramana büyülü nesne verilir. (**büyülü nesnenin alınması**)

15- Kahraman, aradı ı nesnenin bulundu u yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir. (**iki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk**)

**Mücadele**

16-Kahraman ile kötü adam karşı karşıya gelir ve çarpışır. (**çatışma**)

17- Kahraman özel bir işaret edinir. (**özel işaret**)

18-Kötü adam yenilir. (**zafer**)

19-Başlangıçtaki ihtiyaç/eksiklik giderilir. (**giderme**)

**Dönüş**

20-Kahraman geri döner. (**geri dönüş**)

21-Kahraman izlenir (izleyen tarafından saldırıya uğrar). (**izleme**)

22-Kahramanın yardımına koşulur. (**yardım**)

23-Kahraman kimliğini gizleyerek ana vatanına ya da başka bir ülkeye döner. **(kimliğini gizleyerek gelme)**

24-Sahte bir kahraman asılsız iddialar ileri sürer. (**asılsız iddialar**)

25-Kahramana güç bir iş önerilir. (**güç iş**)

26-Görev başarıyla yerine getirilir. (**güç işi yerine getirme**)

**Tanınma**

27-Kahraman tanınır. (**tanınma**)

28-Sahte kahraman gerçek kimliği ortaya çıkar. (**ortaya çıkma**)

29-Kahraman yeni bir görünüm kazanır. (**biçim değiştirme**)

30-Sahte kahraman cezalandırılır. (**cezalandırma**)

31-Kahraman evlenir ve tahta çıkar. (**evlenir**) (Propp, 1985: 31-65).

Propp'a göre bu işlevler bu kadarla sınırlıdır ve çok farklı uluslara özgü birçok masaldaki olay örgüsü bu işlevlere göre dizilmektedir. Her işlev kendisinden önceki işlevin mantıksal ve estetik gerekliliği olarak doğar (Propp, 1985: 65).

Propp bu 31 işlevin yedi kişinin eylem alanına dağıldığını ifade eder. Bu alanlar işlevleri yerine getiren kişilere uygun düşen eylem alanlarıdır. Bütün masallarda rastlanılan bu

eylem alanları şunlardır: Saldırganın (kötü kişinin) eylem alanı; bağışçının (sağlayıcı) eylem alanı; yardımcının eylem alanı; prensesin (aranılan kişi) ve babasının eylem alanı; gönderenin eylem alanı; kahramanın eylem alanı ve sahte kahramanın eylem alanı (Propp, 1985:79).

Burada özetlediğimiz Propp'un bu masal tahlilleri çalışmamız için hayati önemdedir. Propp'un halk masallarını analiz ederken yaptığı karakter tahlili halk masallarına has değildir, film de dâhil pek çok anlatı türüne uygulanabilir.

Bu çalışmada kullanılan metod, Propp'un masalları tabi tuttuğu çözümlemeye oldukça benzerdir. Ancak nasıl ki Propp masalların gizli ve değişmez yasalarını aramış ve bunu ortaya koymuştur, biz de bu çalışmada süper kahraman filmlerini inceleyerek bu filmlerin her birinde geçerli olan yasaları bulup bu yasaları formülleştirerek ifade etmeye çalıştık. Anlatıların ortak işlev ve modellerinin tespiti için çaba sarf eden diğer bir araştırmacı da Greimas'dır.

#### 1.2.7. Greimas'ın Eylensel Örnekçe Modeli

Saussure ve Propp'tan oldukça etkilenmiş olan Greimas, tüm metinlerde anlamın ortaya çıkışını sağlayan ve tüm metinlerde ortak olan bir anlam ekseninin olduğunu ifade eder. Greimas'a göre anlatı başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecidir (Rifat, 1996: 31). Bu süreç film anlatıları için de geçerlidir. Greimas'ın modeline göre anlatı durumu dört evre içerir: Eyletim, edinim, edim, yaptırım.

1. **Evre: Eyletim (Gönderme):** Anlatının ilk evresidir. Olaylar dizisi bu evrede oluşmaya başlar. Bu aşama temel dönüşümü sağlayacak ve olayın akışını belirleyecek ve yönlendirecek olan öznenin (eyleyen) aranmasıyla başlar. Bu özneyi yani kahramanı görevlendiren bir kişi (eyleten) vardır. Nadiren kahraman bu görevi kendi isteğiyle üstlenir. Bu aşama gönderen (eyleten) ve kahraman (eyleyen-özne) arasındaki ilişkiyi verir. Gönderen belli bir planı özneye dayatır ve özne manipüle olunca evre başlar. Bu evre aynı zamanda gönderen ile özne arasında nesnenin gönderilene ulaştırılmasıyla ilgili sözleşmenin yapıldığı evredir.

2. **Evre: Edinim (Yeterlilik, Güçlenme):** Kahraman gönderenin programını kabul ettikten sonra ya doğuştan gelen bazı yetenekleri ortaya çıkar ya da çalışıp bazı kabiliyetlere sahip olur. Kahraman bu evrede mücadele için gereken güç ve yetileri edinir,

yeterliliğe ereceği bu evrede ona yardımcı olanlar (yardımcı) ve engellemeye çalışanlar (kötü adamlar) olabilir.

**3. Evre: Edim (Gösterme):** Kahraman artık gerekli yeteneklere sahiptir ve anlatının konusu olan merkezi eylemi yapmaya kalkışabilir. Kahraman kabiliyetlerini bu mücadele sergiler. Bu evre eylemin gerçekleştirilme aşaması sayılır.

**4. Evre: Yaptırım (Teyit etme):** Bu evrede kahramanın yaptıkları, kendisini göreve gönderen tarafından değerlendirilir. Bu değerlendirme sonucuna göre kahraman başarıya ya da başarısızlığa göre ödüllendirilir ya da cezalandırılır.

Greimas'ın (1983) Propp'tan etkilenerek hazırladığı bu eylensel örnekçeye göre 4 temel işlev ve 6 eyleyen vardır:

**TABLO 2.** İşlevlerine Göre Altı Eyleyen

| **Eyleyen** | **İşlevi** |
|---|---|
| Özne | Eylem gerçekleştirir. |
| Nesne | Eylemin konusudur. |
| Gönderen | Eylemi belirler; kökeninde yer alır. |
| Gönderilen | Etkileri eylemin sonuçlarını alır; kendisi için eylemin gerçekleştiği kişi olmaktadır. |
| Yardımcı | Eyleme yardım eder. |
| Engelleyici | Eylemi engellemeye çalışır |

Greimas'ın eylensel örnekçe modeli bu çalışmada daha önce verdiğimiz süper kahramanlar için varsaydığımız anlatı modeliyle paralellikler arz etmektedir. Ancak Greimas kahramanın gelişimi odaklı bir model çıkarmıştır, bu çalışmadaki model ise daha ziyade tehdit merkezli olacaktır. Nitekim süper kahraman filmlerinde öykünün merkezinde olan ve öyküyü ilerleten tehdittir, kahraman bu tehdidin yok edilmesi için kullanılan bir aygıttır. Olay

örgüsü hikâye üzerinden değil, tehdidin aşamaları üzerinden akar. Bu aşamalara daha sonra değinilecektir.

Propp'un açtığı yoldan yürüyen diğer bir araştırmacı da Joseph Campbell'dir. Campbell da değişen hikâyelerin arkasındaki değişmeyen hikâyeyi bulmak için yola çıkar.

#### 1.2.8. Joseph Campbell'da Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

Jung'un arketiplerle ilgili kuramlarından oldukça etkilenen Campbell kendine has bir arketipçi kuram geliştirir. Campbell'a göre hangi anlatıyı ele alırsak alalım, hep şekil değiştiren fakat buna rağmen olağanüstü biçimde aynı kalan o hikayeye rastlarız. Bütün çağlarda, bütün koşullarda insanın olduğu her yerde çeşitli mitler ortaya çıkmıştır ve bütün mitler hatta sanata, bilime ve tekniğe dair her şey hep aynı temel mitten fışkırır. Mitler ruhun kendiliğinden oluşmuş ürünleridir ve her biri kaynağının tohumunu bozulmamış şekilde içinde taşır (Campbell, 2013: 13).

Campbell daha önce arketip-mit olarak isimlendirilen model(leri) James Joyce'dan alarak kullandığı monomit kavramıyla ifade eder. Campbell'e göre, kahramanın mitolojik macerasının standart yolu *ayrılma-erginlenme-dönüş* şeklindedir. Campbell bunu monomitin çekirdek birimi olarak adlandırır (Campbell, 2013: 42). Campbell bu monomitin bütün hikâyelerde ortak olduğunu söyler ve bunu "kahramanın yolculuğu" olarak adlandırır. Kendisine örnek olarak hiçbir belli kültür, tarihsel dönem veya edebi türü seçmeyen Campbell tüm hikâyelerin aynı modele sahip olduğunu savunur. Bütün hikâyelerde görülen bu modele göre kahramanın yolculuğu Campbell (2013) tarafından şu aşamalarla açıklanır:

**1. Yola Çıkış (Ayrılma)**

- *Maceraya Çağrı* : Çağrı her zaman gelebilir. Kahramanın macerası çok farklı şekillerde başlayabilir. Genellikle ortaya çıkan bir haberci yoluyla çağrı yapılır. Her çağrı dönüşüme yönelik bir çağrıdır. Bu çağrının maddi dünyada somut hadiselerle ilgili bir çağrı olmasının yanında, çağrının işaret ettiği alan müşterek bilinçdışının gizemli dünyasıdır. Bu çağrıdan sonra kahraman olağan hayatına devam edemez, etmeye çalışırsa çağrılar reddedilemez hale gelinceye dek peş peşe gönderilir. Bu evre benliğin uyanmasının ilk aşamasıdır.

- *Çağrının Reddedilmesi* : Çağrı bilinemez bir alana yapılan bir davet olduğu için ürkütücüdür. Kahraman günlük dünyadaki konforlu yerini riske atmak istemez ve çağrıyı reddeder ve kaçmaya çalışır.

- *Doğaüstü Yardım* : Nihayet yolculuğa çıkmanın sorumluluğunu samimiyetle üstlenen kahramana bilinçdışındaki bütün güçler yardım eder. Bu yardım çok farklı şekillerde ve çok farklı kişiler eliyle gerçekleşebilir. Bu güçler kahramanı gideceği yolun doğru olduğuna dair temin eder ve ona anne karnında tattığı cennet huzurunu vaat eder. Kahramana yol gösterecek olan rehberin ilk ortaya çıktığı aşama budur.

- *İlk Eşiğin Aşılması* : Bu eşik bilinçle bilinçdışı arasındaki kapıdır. Bu kapı dönüşüm korkularını temsil eden eşik gardiyanları tarafından savunulur. Eşik gardiyanları canavarlardan şeytanlara her tür değişik varlık ve yaratık suretinde belirebilir. Tereddüt, kaygı, evham, endişe kahramanın yolunu keser. Ancak kahraman bir kez adımını eşikten adım atınca müşterek bilinçdışının derinliklerinde, bilgi denizini seyretmeye başlar. Bu eşiğin geçilmesiyle dünyanın bir son olarak değil, bütün isimleri ve suretleri içkin olarak aşan basit bir ad ve suret olduğu anlayışı yeşerir.

- *Balinanın Karnı* : Balinanın karnı rahmi simgeler. Eşikten geçen kahraman yeniden doğum alanına girmiştir. Bu alan mağara, lahit, tapınak, gemi, balina karnı, kuyu gibi pek çok farklı sembolle ifade edilir. Kahraman bilinmeyenin içinde kaybolur ve sanki ölmüş gibi olur. İlk eşiği aşan kahramanın girdiği balinanın karnı bir nevi kendini yok etme biçimidir. Kahraman artık kendini dönüştürecek yolculuğa başlamıştır, bu evreyi başkalaşarak aşar. Yolculuğun ilk safhası olan ayrılma tam olarak gerçekleşir.

Bu aşama bu tezdeki süper kahraman modelinin ilk iki aşaması olan düzen ve düzenin bozulmasıyla örtüşmektedir. Kahramanın dünyası bir tehditle bozulur ve kahraman tehdidi bertaraf için harekete geçer.

**2. Erginlenme**

- *Sınavlar Yolu* : İlk eşiği aşan ve balinanın karnından başarıyla çıkan kahramanın sınanma vakti gelmiştir. Kahraman bilinçdışının belirsizliklerle dolu, gizemli dünyasını simgeleyen pek çok sınav ve sınamadan geçer. Bu esnada yardımcılar kahramana çeşitli

büyüler ve tılsımlar verir. Kahraman aldığı yardımlarla birlikte bütün sınav ve sınamalardan başarıyla geçer ve olağanüstü beldeye anlık bakışlar atar.

- *Tanrıçayla Karşılaşma* : Bütün engeller aşıldığında gelen en son macera başarılı kahraman ruhun dünyanın kraliçe tanrıçasıyla mistik evliliğidir. Bu kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir. Kahraman bu safhada çok değişik şekillerde beliren kadın figürüyle karşılaşır, bu figür tanrıçayı imler.

- *Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın* : Kahraman etin kraliçesi tarafından, şehvetinin kurbanı olarak baştan çıkarılır.

- *Babanın Gönlünü alma* : Baba benliği sembolize eder. Kahraman bu safhada sürüp gitmekte olan hayatın arka planındaki aşkınlığı derin bir kavrayışla algılamaya başlar. Kahraman bu aşamada baba ve annenin bir olduğunu anlar.

- *Tanrılaştırma* : Kahraman dünyevi kimliğinde ölmüştür artık, ancak ruhani kimliğiyle yeniden doğmuş ve aşkın bir hal ile donanmıştır. Kahraman artık aşkın bir gerçeklik olan cennette yaşamaktadır.

- *En Son Ödül* : Kahraman bütün bu yolculuğu nihai bir ödülü kazanmak için yapmıştır. Bu ödül ebedi yaşam iksiri, kutsal kâse, bakire prenses gibi farklı sembollerle ifade edilir. Ruh en nihayetinde faniler dünyasından edebi hayat iksiriyle dönüş yapar.

Bu aşama bu tezde süper kahramanlar için savunulan modeldeki üçüncü evre olan düzenin tekrar tesisinin mücadelesiyle örtüşmektedir, kahraman başlangıç haline dönüş için tehdidi yok etmeye çalışır.

**3. Dönüş**

- *Dönüşü Reddetme* : Kahraman artık tamamıyla kemale ermiş ve ebedi hayat iksirini bulmuştur. Artık yapması gereken maddi dünyaya dönüp bu bilgiyi yaşamak ve diğerlerine nakletmektir. Ama bulunduğu makam ve mertebeden ziyadesiyle memnun olan kahraman bulunduğu yeri terk edip böylesine büyük bir sorumluluğu almak istemez.

- *Büyülü Kaçış* : Kahramanın sorumluluktan kaçması bilinçdışına giden tehlikeli bir sapmaya neden olur.

- *Dışarıdan Gelen Kurtuluş* : Kahraman maddi dünyaya dönüşte yaşadığı güçlükten dolayı kendisine yardımcı olacak rehberler ortaya çıkar.

- *Dönüş Eşiğinin Aşılması* : Kahraman bu safhada edindiği bilgeliği gündelik yaşantısına nasıl uygulayacağı ve diğerleriyle nasıl paylaşacağıyla meşguldür. Yolculukta karşılaştığı bütün güçlükleri aşan kahraman sonsuza kadar aşkın cennette kalmak arzusundadır ancak bütün direncine ve aksi yöndeki taleplerine rağmen dünyaya dönmekle vazifelidir.

- *İki Dünyanın Ustası* : Artık kahraman hem bilinç hem de bilinçdışının dünyasının efendisi olmuştur ve artık doğal bir ahenk yakalamıştır. Evrene intibak etmiştir.

- *Yaşama Özgürlüğü* : İki dünyanın ustası olan kahraman ölüm korkusundan özgürleşmiş ve diğer bütün korkulardan azat olmuş olarak tam bir özgürlüğe kavuşmuştur. Kahraman artık geçmiş ve geleceği tümüyle silmiş; sonsuz şimdide, sonsuzluğun bizzat kendisinde yaşamaktadır.

Bu aşama süper kahramanların anlatısı için ileri sürdüğümüz modelin son evresi olan başlangıç haline dönüş evresiyle örtüşmektedir, nihayetinde kahraman tehdidi yok eder ve her şey başlangıç noktasındaki hale döner, üstelik artık seyirci yani toplum düzenin ne kadar gerekli olduğuna ve düzenin bozulmasının ne kadar büyük bir felaket doğuracağına ikna olmuşlardır! Bu vesileyle, süper kahraman her bireyi düzenin gönüllü muhafızlığını yapmaya ikna etmiş olur.

#### 1.2.9. Christopher Vogler'in *Yazar'ın Yolculuğu*

*Yazarın Yolculuğu* adında bir kitap yazan Christopher Vogler, yüzyılın en etkili kitabının yazarı olduğunu ileri sürdüğü Campbell'in kuramını temel alır. Vogler'in tahlilleri Campbell'in inceleme, gözlem ve tespitleri üzerine kurulu olup, Campbell'in daha iyi anlaşılmasını sağlamakta aynı zamanda Campbell'in kuramını geliştirmektedir.

Campbell'in kuramının sinemada, özellikle Hollywood hikâye anlatımında da geçerli olduğunu savunan Vogler, senaryoların kahramanın yolculuğu modeline uyduğunu ortaya

koyar. Kahramanın karşılaştığı olaylar hikâyeden hikâyeye değişse de, aynı aşamalardan geçmektedirler. Campbell'in modelinin psikanalitik dizgesini inşa edebilmek için Jung'tan faydalanan Vogler, mitlerden gelen anlatı yapısını Campbell'i yorumlayarak açıklar.

Vogler, Campbell'in yolculuk modelini şu şekilde özetler: Kahraman önce yaşadığı olağan dünyada tanıtılır. Ortaya bir sorun çıkar ve bu sorunu kahraman çözmelidir. Böylece kahraman bu sorunu çözmeye dair bir maceraya çağrıya davet edilir. Genellikle önce çağrıyı reddeder. Rehberi olacak akıl hocası tarafından cesaretlendirilir. Maceraya atılır, ilk eşiği geçerek özel dünyaya, yani maceraların yaşanacağı yere geçer. Özel dünyada sınavlar, dostlar, düşmanlar ile karşılaşır. Sonrasında mağaranın ikinci eşiğine gelir. Bu aşama ateşten gömleği giyeceği aşamadır. Kahraman çok zor bir iş üstlenmiştir. Ölüme ve yenilgiye en yakın olduğu yerdir burası. Kahraman görevi başarır. Ödül almaya hak kazanır ve olağan dünyaya dönüş yoluna girer. Üçüncü eşiği de geçer ve yeniden dirilişi deneyimler ve tam bir dönüşüme uğrar. Kahraman iksir ile geri döner, yani kahraman olağan dünyaya bir iyileşme ya da hazine getirir (Vogler, 2007: 19). Yolculuk tamamlanmıştır böylece.

Çalışmamızın konusu olan süper kahramanların da dâhil olduğu çağdaş kahramanlar mağaralara, labirentlere girmeyebilir, mistik yaratıklarla savaşmayabilir, ancak Vogler'in de belirttiği gibi bütün kahramanlar maceraların gerçekleşeceği özel bir dünyaya girmektedir. Bu özel dünyanın şartları her hikâyede farklılaşmaktadır (Vogler, 1998: 27)

Campbell'in yolculuk modelini film hikâyesi okumaları için Vogler (1998) şu şekilde uyarlar:

**1. PERDE** (senaryoda yaklaşık ilk 30 sayfa)

***Olağan Dünya:*** Kahramanın güven içinde olduğu evi, genellikle huzurlu bir çevre. Kahraman bu haliyle seyirciye tanıtılır. Bir sorun ortaya çıkar ve olağan dünyanın düzenini bozar.

***Maceraya Çağrı:*** Kahramanı soruna karşı harekete geçirmek için bir çağrı-davet gelir.

**Çağrının Reddi-Kabulü:** Kahraman maceraya atılmaktan korktuğu ve kendini yetersiz gördüğü için daveti geri çevirebilir. Film türüne göre bu çağrı reddedilmeyebilir de.

***Akıl Hocasıyla (Rehberle) Karşılaşma:*** Kahraman akıl hocasıyla karşılaşınca tam olarak kendine olan güvenini kazanır. Rehberi kahramana öğüt verir, güven aşılar, deneyim kazandırır.

***Eşiği Geçmek:*** Bu aşamada kahraman kendini yolculuğa adar. Kahraman bir olayla yüzleşir, zorlu bir mücadele sonucu bu dünyaya girişi hak eder. Kahraman artık yeterli ve her türlü gerekli güçle donanmıştır.

Hikâyenin ilk perdesi 5 sahnesi ile tamamlanmıştır.

**2. PERDE** (senaryoda yaklaşık 60 sayfa)

***Sınavlar, Dostlar, Düşmanlar:*** Kahraman ilk eşiği geçmiştir; yeni sınavlar, dostlar, düşmanlarla karşılaşarak girdiği özel dünyanın kurallarını öğrenmektedir. Filmin en hareketli sahneleri bu bölümde yer alır.

***Mağaraya Yaklaşma:*** Yolculuğun kalbine yaklaşılır. Kahraman ateşten gömleği giymeden önce son hazırlıklarını yapar. Fırtına öncesi sessizlik safhasıdır.

***Ateşten Gömlek:*** Kahramanın ölümle karşı karşıya geldi evre. Kahraman en büyük korkularıyla yüzleşir, en büyük meydan okumayla karşılaşır. Bu aşamada kahramanın kaybedebileceği seyirciye hissedilir.

***Ödül:*** Kahraman ölümü yenmiştir. Büyülü kılıç, bilgelik, iksir, hikmet gibi ya da sevgilisine kavuşmak gibi bir ödülle mükâfatlandırılır.

Böylece ikinci perde 4 ana sahneyle tamamlanır, bu perde filmin en uzun perdesidir.

**3. PERDE** (yaklaşık 30 sayfa)

***Geri Dönüş:*** Kahraman artık geldiği yere geri dönecektir. Ancak geri dönüş kolay değildir. Kahraman geri dönmek istemeyebilir, geri dönüş için bir şeylere ihtiyaç duyabilir.

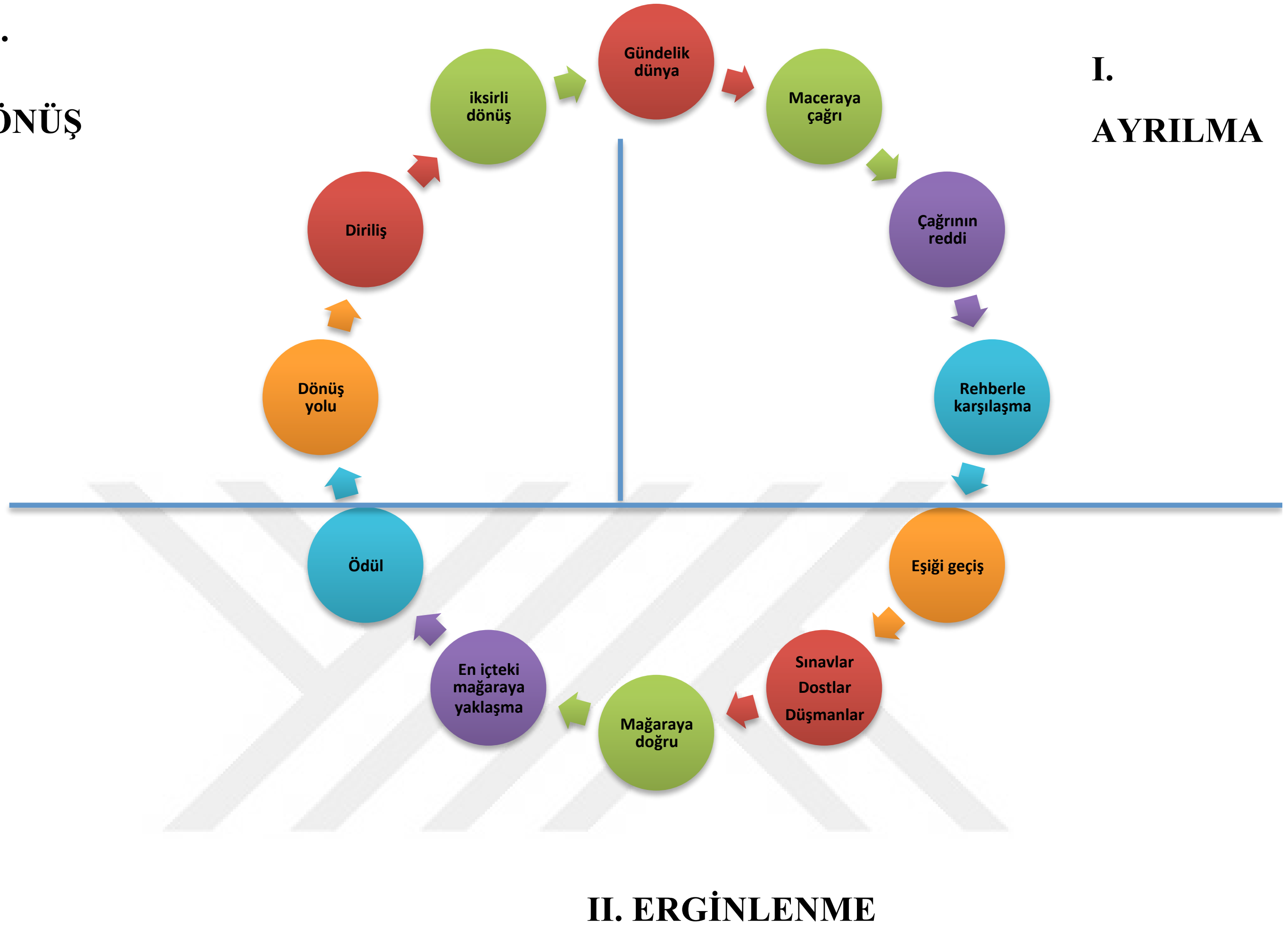
***Yücelme-Diriliş:*** Kahraman yeniden doğmuş, bir değişim geçirmiştir. Bu evre fiziksel yolculuğun bittiği, manevi yolculuğun devam ettiğini gösterir.

***İksirle Dönüş:*** Kahraman dirilir, temizlenir ve mücadele sonucunda kazandığı şeyleri dünyaya getirerek insanlarla paylaşır.

Böylece kapanış bölümü olan son perde 3 ana sahneyle tamamlanmış olur. Bazı filmlerde bu diziliş farklı şekillerde verilmektedir, ancak bu model her filmde iskeletiyle korunmaktadır. Bu model aşağıda şekille gösterilmiştir. (Bkz. Vogler, 1998: 9)



**TABLO 3.** Vogler'in Yorumuyla Campbell'in Kahramanının Yolculuk Modeli




Vogler yine Campbell'in modelini temel alarak arketipler ortaya koyar. Bu arketipleri sinema üzerinden değerlendirilir, Vogler'in, Campbell'den uyarlayarak sinemada tespit ettiği arketip sayısı yedidir. Bu arketipler şöyledir:

***Kahraman :*** Baş karakter ya da merkezi karakter olan kahramanın temel amacı olağan dünyadan ayrılıp soruna meydan okuyarak olağan dünyanın bozulan dengesini onarmayı amaçlamaktır. Kahramanın yolculuğu aynı zamanda kişisel gelişimiyle ilgili de bir yolculuktur. Seyirci bu kahramanla özdeşleşecektir.

***Akıl Hocası (rehber) :*** Akıl hocasının işlevi kahramana güven aşılamak ve ona rehberlik etmektir.

***Eşik Bekçisi :*** Özel dünyanın sınır ve sırlarını kahramandan korumaktadırlar. Eşik bekçisi bir karakter olabileceği gibi, bir kapı, duvar, hayvan vb. bir şey de olabilir.

***Şekil Değiştiren*** : Kahramanı yanıltan ve asıl niyetini kahramandan gizleyen bir karakterdir. Amacı kahramanın kafasını karıştırmaktır.

***Gölge** :* Gölge karanlık arzuları, reddedilmiş vasıflar ve özelliklerin temsilcisi olarak ortaya çıkar. Büyük korkuları ve fobileri temsil eder. Genelde kahramana zarar vermek amacındadırlar.

***Hileci*** : Bu karakterler mevcut düzeni bozmaktan hoşlanırlar. Sıradan dünyayı komik bir kargaşaya sürüklerler (Bkz. Vogler, 2007: 23-77).

Vogler'in eserindeki bu modelleri en çok bilinen ve en çok etkili olmuş 50 film üzerinde uygulayan Stuart Voytilla bu çalışmasını (*Myth & the Movies: Discovering the Myth Structure of 50 Unforgettable Films, 1999*) bir kitap halinde yayınlar. Voytilla bu eserinde dram, korku, komedi, romantik komedi, bilim kurgu gibi çok farklı türlere ait elli etkili filmi Vogler'in modeline göre parçalara ayırarak inceler. Bu çalışmayla Vogler'in ve Vogler'e temel teşkil eden Campbell'in çalışmalarının sinemadaki geçerliliği de ortaya koyulmuştur.

Başka bir yapısalcı düşünür olan Todorov anlatıyı çok daha basit bir formülle izah etmeye çalışmıştır. Aşağıda ele alacağımız bu formül tezde kullanılacak modele oldukça yakındır.

#### 1.2.10. Todorov'un Denge-Bozulma-Denge Dönencesi

Yapısalcılığın en önemli isimlerinden biri olan Todorov anlatıyı çok basit bir formülle izah eder. İki düzeyli bu model şu şekildedir, birinci düzeyde bir hal (durağan ya da değişken) vardır, bu hal ikinci düzeyde bir takım olaylar zinciriyle başka bir hale dönüşür (Todorov, 1977: 111).

Todorov'un iki düzeyli bu formülü beş basamaklı bir modelle anlatıyı izah eder, bu model şu şekildedir:

Denge → Dengenin Bozulması → Bozulmanın Teşhisi → Bozulmayı Düzeltme Çabası → Dengeye Dönüş (Fourie, 2006: 154).

1. **Denge:** Anlatının normal hali, iyi-kötü veya nötr bir hal olabilir.

**2. Dengenin Bozulması:** Denge bir kişi ya da bir olay tarafından bozulur. Anlatının başlangıç durumunda normal olarak sunulan hal bozulur.

**3. Bozulmanın Teşhisi:** Düzeni korumakla vazifeli kahraman bozulmayı teşhis ve kabul eder.

**4. Bozulmayı Düzeltme Çabası:** Kahraman bozulmayı gidermek için uğraş verir.

**5. Yeni bir Dengenin Tesisi:** Denge yeniden kurulur, ancak çeşitli dönüşümler sağlandığı için bu yeni bir dengedir (Todorov, 1977: 111). Todorov'un modelinin daha da kısaltılmış hali Düzen-Düzenin Bozulması-Düzenin Tekrar Tesisi şeklinde özetlenebilir (Branigan, 2013: 4).

Bu çalışmada öngörülen model Todorov'un modeliyle oldukça benzerdir. Ancak yeni bir denge konusunda Todorov oldukça iyimserdir. Mevzu bahis olan süper kahraman filmleri olduğunda Todorov'un kuramıyla ifade edecek olursak, denge, kapitalist sistemin düzgün işleyişidir, dengenin bozulması kapitalist sisteme yönelik tehdittir, bozulmanın teşhisi kahramanın tehdidi fark etmesidir, çaba kahraman tarafından kapitalist sistemi tamir etmeye yöneliktir, yeni bir denge ise düzenin önceki haline döndürülmesi ve seyirciye en iyi düzenin bu olduğu, bu düzen bozulduğunda herkesin her şeyi kaybedeceğinin empoze edilmesidir. Daha sonra bu çalışmada süper kahraman filmleri üzerinden tasarlanan model temel alınarak bu çıkarımlar genişletilecektir.

### 1.2.11. Northrop Frye: Mevsimler ve Arketipler

Bir edebiyat kuramcısı Northrop Frye arketipçi eleştiri kuramına bambaşka bir yaklaşım getirir. Kendinden önceki psikanalitik ve antropolojik etkilenen Frye, edebiyatta yeni bir şey olmayacağını, ortaya çıkan her şeyin eskinin yeniden biçimlendirilmiş hali olduğunu ileri sürer (Frye, 1973: 115) Frye edebiyatta sürekli yenilendiğini ileri sürdüğü temel yapı taşı olan arketiplerden bir tanesi de "kahramanın arayışı" arketipidir. Kahraman bir

şeyi başarmak, bir yaratığı öldürmek, birini kurtarmak vb. için yola çıkar. Kahraman her şeyden önce uzaklara gider, yolculuğunun muhakkak bir yolu vardır. Bu arayış miti çeşitli biçimler alabilir. Her edebiyat türünde “arayış” farklı şekilde gerçekleştirilir (Frye, 1990: 213).

Çalışmamızda söz konusu olan süper kahramanlar da belli bir yolculuk modeline göre hareket eder, bu yolculuk maddi göstergelere sahip manevi bir yolculuktur. Toplumun süper kahraman vasıtasıyla düzenin-kapitalizmin çok iyi bir yaşam sunduğuna seyirciyi yani toplumu ikna etmek için yapılan bir yolculuktur.

### 1.2.12. Klasik Anlatı Sineması

Bütün buraya kadar ele alınan bütün yapısalcı kuramların doğrulandığı ve hatta uygulandığı bir sinema anlatısı vardır, bu sinema anlatısı çalışmada ele alınan süper kahraman filmlerinin de ait olduğu Hollywood sinemasıdır. Klasik anlatının temsilcisi ve kurallarının koyucusu olan Hollywood anlatısı yapısalcı zaviyeden ele alındığında yukarıda zikredilen pek çok kuramı, özellikle de denge-dengenin bozulması-denge modelini doğrular ve bu kuramlara göre yapılacak çalışmalara uyum sağlar. Yapısalcı kuramcıların farklı şekillerde ortaya koyduğu bu modeli Chion’a göre şu evrelerle klasik sinemada tespit edilir: bozulmadan önceki durum, bozulma, kavga, durumun düzelmesi (Chion, 1992: 156).

Amerikan Stüdyo sisteminin bir ürünü olan ve ağırlıklı olarak Hollywood kaynaklı olan klasik anlatı, biçimi küresel olarak alıcısı bulunan, küresel seyircinin temel tedarikçisi olan bir anlatı sistemidir. Ana çizgilerini daima korumayı başarmış olan ve temelleri Aristo’ya kadar giden klasik anlatı, sinemada öykü anlatmanın en akıcı biçimi olarak, seyirci tarafından alımlanlası en kolay olanı ve aynı zamanda seyirciyi büyüleme gücü en yüksek olan sinema anlatı biçimidir. “Kaçışçı anlatı” olarak da değerlendirilen klasik anlatı, seyirciyi hayatından bambaşka bir dünyanın içine çeker ve ona bu yeni dünyada yeni alternatif bir yaşam sunar (Bordwell ve Thompson, 2009: 94).

Tıpkı yapısalcı çalışmalarda iddia edildiği gibi, Hollywood filmleri tür, tema, öykü olarak farklılık gösterse de, anlatı yapısı bakımından aynı ortak modeli paylaşırlar. Bu model, söylem düzeyinde ve anlatı yapısı düzeyinde geçerlidir. Bu model süper kahraman filmlerinin anlatısını incelemek için başvurduğumuz modele oldukça benzerdir ve evreler aynı şekilde

gerçekleşmektedir. Çalışmada bu modele oldukça yakın bir modelin süper kahraman filmlerindeki tehditler üzerinden söylem analizi yapılmıştır.

Klasik dramatik yapı, binlerce yıllık öykü anlatma geleneğinin temel safhaları olan serim, düğüm, çatışma, doruk nokta ve çözüm aşamalarından oluşur. **Serim** bölümü anlatının başlangıç kısmı olup, anlatının kurulumu ve anlatıyla ilgili bilgi verme sürecidir. Olay örgüsünü zemin hazırlayacak olan ayrıntılar ve gerekli bilgiler verilir. **Düğüm** bölümünde, olay ve duygular ters yüz edilerek bir açmaz yaratılır. Karakter kendini bir çıkmazın içinde bulur, bu yeni bir bilginin edinilmesi ya da bilenin bir şeyin yanlış çıkması sonucu olabilir. **Çatışma** bölümünde, karakter içinde bulunduğu açmazdan çıkmak için harekete geçer. Çatışma safhası anlatının aksiyonunun gerçekleştiği safhadır. Çatışma safhası, dramatik gerilimin zirveye taşındığı evredir. **Doruk nokta**, anlatıdaki çatışmanın zirveye tırmandığı ve çözüme bakan yüzüdür. Gerilim bu noktada had safhaya varmıştır, karakterin amacına ulaşıp ulaşmayacağı belli olacağı andır. Karakterin bahtının döneceği, iyinin kazanmaya başlayacağı nokta bu noktadır. **Çözüm** bölümü çatışmanın bittiği, doruk noktanın aşıldığı, seyircinin aklındaki soruların cevap bulduğu bölümdür. Katharsis gerçekleşmiş, seyircinin duygusal boşalımı sağlanmış olur. Bu yapıyı temel alarak incelendiği taktirde, diğer klasik anlatı ürünü filmler gibi süper kahraman filmlerinin bu etaplara da uygunluk gösterdiği görülebilir. Bu müşterek model dışında, klasik anlatının olmazsa olmaz müşterek bazı başka özellikleri de vardır (Miller, 1993: 37-38).

Klasik anlatının paylaştığı temel özelliklerden biri **gizliliktir**. Klasik anlatı filmi kendinin kurmaca olduğunu gizleyerek, seyirciye gerçekmiş izlenimi sunar. Seyirci oyuncu ve öykü içinde kendini kaybeder ve bir anlatıcının varlığını unutur. Seyirci, gerçek hayatta kendiliğinden akan bir hikayeyi izlediği hissine kapılır. Filmin biçimi karakter hikayelerinin arkasında kaybolur. Klasik sinemanın anlatıcıyı kaybedebilme yeteneği büyünün etkisini artırır ve bu sayede seyirciye doğrudan hikaye ve bunun sonucu olarak ideoloji aktarımı yapar. Böylece klasik anlatının, anlatanı ve kurguyu gizlemesi öykü aktarımının en temel stratejisi olarak bütün filmlerde geçerlidir. Bu strateji, seyircinin duygularına hakim olmak ve onları yönlendirmenin en önemli ayağıdır. Bir izleyen olarak seyirci, kendini perdede gerçek olarak düşündüğü şeye teslim eder ve perde, kendisine teslim olan ve akacı öykü sayesinde

bütün alımlama potansiyeli harekete geçmiş olan pasif seyirciye duygusal ve ideolojik olarak her tür yükleme yapma kabiliyetine sahiptir (Bordwell, 1985).

Klasik anlatı sinemasının seyirci üstünde etkili olması ve küresel seyirci yaratmadaki kabiliyetinin bir diğer sebebi, klasik anlatının **ahlaki** olana bağlılığıdır. Klasik anlatı seyirciyi rahatsız edebilecek ve böylece seyir büyüsünü bozabilecek etik dışı, şok edici, hor görülebilecek davranış biçimlerini asla yüceltmez. Toplumsal ve küresel olarak kabul gören ahlaki ölçüler klasik anlatının da ölçüsünü oluştururlar ve sınırlarını çizerler. Seyirciyi yatıştırmak için onun ölçülerini kabullenen, örneğin hırsızlık, cinayet, tecavüz gibi eylemleri seyirciyle aynı oranda lanetleyen klasik anlatı, bu anlayışıyla seyirciye güven verir ve bu sayede seyircinin öyküye teslim olması noktasında bir yatıştırıcı görevi görür. Nitekim seyircinin sınırları, ahlaki kaygıları film tarafından gözeltilmektedir, o halde seyirci filme güvenebilir ve filmin öyküsüne teslim olabilmektedir. Gönüllü şekilde büyülenmekte, anlatının veri aktarımına bilerek ve isteyerek rıza göstermektedir. Anlatının güvenilirliğine ikna olan seyirci, eleştirel bakıştan uzaklaşarak anlatının mesajlarını bilinç ya da bilinçaltı düzeyinde alırken kuşkucu bir bakış geliştirmez.

Klasik anlatının büyülenmeyi kusursuz kullanmak için başvurduğu stratejilerilerden bir diğeri **neden-sonuç** ilişkisidir. Klasik anlatıda karakterlerin davranışlarının bir nedeni olmalı, olaylar takip edilir bir şekilde neden sonuç ilişkisi içinde ilerlemelidir. Nitekim, seyirci seneden sonuç ilişkisi içinde hikayeyi takip edemezse, öyküye olan inancını yitirir, bu seyircinin büyüden çıkışı anlamına gelir ki, klasik anlatı için bu tümüyle başarısızlıktır. Bundan dolayı, karakterlerin amaçları, olayların akışı çok rahat takip edilebilir bir şekilde birbirine nedensellik ilişkisi dahilinde bağlı şekilde verilir. Bunun pekiştirilmesi için, mekan düzenlemeleri gerçeği uygun olarak yapılır (Bordwell ve Thompson, 2009, 94-95).

Klasik anlatı, özdeşleşme ve büyülenmenin hızını kesebilecek her şeyden kurtulma adına anlatımda **ekonomik** davranır. Tema ve çatışma mümkün olabildiği kadarıyla en hızlı ve kestirmeden kurulur. Karakterlerin istekleri, arzuları ve engelleri oldukça yalın ve biriciktir. Seyircinin öykünün büyüsünde yitip gitmesine engel olacak tereddütlere ve eğreti duygulara yer yoktur. Seyirci, bir şeyin olması için yanıp tutuşan karakteri takip edecek, onunla özdeşleşecektir, buna mani olabilecek her tür karakterizasyon biçiminden vazgeçilir. Özdeşleşmeyi fasılaya uğratacak öznel anlatım biçimleri de vazgeçilen yöntemlerdendir.

Klasik anlatı her zaman **nesnel anlatıyı** tercih eder, çünkü belli bir bakışı seçmek seyirciyi rahatsız edecek ve büyülenmeye engel olacaktır (Bordwell ve Thompson, 2009, 94-95). Oysa klasik anlatı, anlatım biçimini, kurguyu seyirci yokluğunu göremeyecek kadar yok etmeli, karakter ve öyküyle seyirciyi başbaşa bırakmalıdır. Klasik anlatı bunu başarabilmek için, anlatım biçimleri, dekor, ışık, oyuncu, diyaloglar ve müziği, seyircinin "görmemesini" sağlayacak şekilde kurmalı, bu sayede inandırıcılığı artırarak seyirciyi filmin evrenine kusursuz bir şekilde taşımalıdır.

#### 1.2.13. Özdeşleşme

Klasik anlatı sinemasının kurguyu ve anlatıcıyı gizleme, ahlaki normlara bağlılık ve neden sonuç ilişkisine olan sadakati sayesinde nihai amacı, klasik anlatı sinemasının en temel özelliği olan **özdeşleşmeyi** gerçekleştirmektedir. Özdeşleşme, seyircinin perdede gördüğü karakterle kendini bir ve bütün hissetmesi, onun acısını yüreğinde hissetmesidir. Cohen'in (2001:246) ifade ettiği gibi, özdeşleşmenin diğer seyir pratiklerinden farkı, özdeşleşme mekanizması seyirciyi metnin içine alır ve her şey seyircinin başına geliyormuşçasına yaşanır. Klasik anlatı sinemasının temel hedefi ve bütün amacı da budur. Seyirci, kendini öykünün içinde bulmalı, karaketerlerle ağlayıp gülmeli, karakterin deneyimlerini kendi deneyimleri gibi yaşamalı ve karakterin hislerini teninde hissetmelidir.

Kökenlerine bakıldığında, özdeşleşme her şeyden önce psikolojik bir süreçtir. Freud (Freud, 2014) özdeşleşmeyi, baskılanma sonucunda bilinçdışı hayali bir süreç olarak Odipus kompleksiyle irtibatlandırır. Freud'dan yola çıkan Wolheim (1974) özdeşmeyi, birisinin başka biri olmayı hayal etmesi ve onun gibi davranması olarak tanımlar. Cohen'in (2011) çok önemli ilavesiyle, özdeşleşmede kişinin kendisini unutması ve bir başkası olması gerekmektedir. Bettelheim (1943) mahkumların hayatta kalmak için gardiyanlarıyla özdeşleşme refleksinden yola çıkarak, özdeşleşmenin başkasının bakış açısını alarak içselleştirmek, dünyayı onun gözünden görmek olduğunu ifade eder. Böylece biriyle özdeşleşmek onun dünyaya bakışını sahiplenmek ve toplumsal gerçekliğe o açıdan bakmak anlamına gelir (Cohen, 2001). Bu bakımdan özdeşleşme kişiliğin ve sosyal kimliklerin gelişimi için hayati bir önem taşır (Mead, 1934). Erikson (1968) bunu açıklarken, diğerleriyle özdeşleşmenin ve diğerlerinin özelliklerini taklit etmenin çocuk ve yetişkinlerin kendi kimliğini inşa etmede temel etmen olduğunu ileri sürer. Erikson'a göre kimlik, kişinin

önceden olmak istediği ya da olmaya zorlandığı ve sonuç olarak özdeşleştiği bütün özdeşleşmelerin toplamı olarak ortaya çıkar. Bu noktada özdeşleşmenin kişiliğe doğrudan etki ettiği görülmektedir. Bu süreç kimlik oluştuktan sonra da devam eder. Kişi, özdeşleştiği karaktere göre kendini eksik ya da fazla hisseder. Kişi nihayetinde özdeşleştiği kişi sayesinde yapamadığı şeyleri gerçekleşmiş gibi hisseder. Bundan dolayı Cohen'in ifadesiyle (2011) özdeşleşme, duygusal ufukları genişletir ve değişik bakış açıları kazandırır.

Özdeşleşme Branigan'ın deyişiyle, seyircinin filmdeki karakterlerle ya da bir durumla ile kendi durumu ya da karakteri arasında bazı benzerliklerin farkına varmasıyla oluşur. Buna göre, seyircinin filmle ilgili verdiği duygusal tepkiler, filme dahil olması, takdir etmesi, empati yaşaması, katarsise uğraması ya da duygulanma gibi süreçler özdeşleşmeyle ilgilidir. Özdeşleşme, metinle aktif katılım kurulduğunu ifade eder. Seyirci karakteri önemser (akt. Kırel, 2010:190).

Kimi sinemasal düzenlemelerin seyircisini özdeşleşmeye mecbur bırakan kuşatıcı yapısının ideolojik yanlarıyla düşünüldüğünde kişiler ve dolayısıyla kitleler üzerinde yaptığı etki ideolojik söylemin sinemasal aygıt yardımıyla aktarılmasına hizmet eder (Kırel, 2010:195). Wood'un tespitiyle, özdeşleşme oluşurken "erkek bakışıyla özdeşleşme", "tehdit edilenle ya da kurban haline getirilenle özdeşleşme", "sempati dereceleri", "bir bilincin paylaşılması", "sinemasal aygıtların kullanımı" ve "'yıldız' ile özdeşleşme" gibi özdeşleşmenin alt türü olan gözlemlenmektedir. Seyirciler özellikle de tehdit altındaki karakterlerle veya kitlelerle özdeşleşme konusunda doğal bir eğilime sahiptir. Özdeşleşme, aynı anda farklı düzeylerde işlev görür (akt. Kırel, 2010:196-197). Hem duygusal, hem de düşünsel bir süreç olan özdeşleşme, kişisel olanın kitlesel olanla birlikte harekete geçebildiği bir toplu duygulanım ve düşünme sürecidir (Kırel, 2010:199).

Özdeşleşmenin etkileri pek çok çalışmanın konusu olmuştur. Huesmann ve diğ. (1984) öfkeli karakterlerle özdeşleşen çocukların bu tür davranışlar geliştirdiğini gözlemiştir. Basil (1996) sağlıkla ilgili öğütler veren yıldızlarla özdeleşleşenlerin bu tavsiyeleri yerine getirmeye çalıştığını gözlemiştir. Bu noktadan bakıldığında, Cohen'in (2001:246) özdeşleşmeyle kişisel gelişimi ilişkilendirdiği varsayımı doğrulanır. Nitekim, Erikson'un (1968) ifade ettiği gibi, özdeşleşme toplumsal gerçekliği farklı bir açıdan görmemizi sağlar ve böylece kişiliği ve toplumsal davranışları şekillendirir.

Özdeşleşme kahramanla kurduğu olumlu ilişki bakımından bütün seyircilerde aynı olsa da, seyirci tepkileri bakımından farklılık gösterebilir. Stacey'ın seyirci tepkisi üzerine odaklandığı kitabında (1994) özdeşleşme sürecinin farklı seyirciler üzerindeki tepkisini araştırır. Buna göre, bazı seyirciler sadece film yıldızına hayranlıkla kalır, onu taklit etmez; bazı seyirciler yıldızları rol modeli olarak kabul eder ve taklit etmeye çalışır; bazı seyirciler film yıldızıyla paylaştığı fiziksel özelliğin peşinden gider, bazı seyirciler yıldızların modalarını, saç sitillerini taklit eder; bazıları ise yıldız olma hayalleri kurarak yıldızları takip eder. Liebes ve Katz (1990) ise üç tür özdeşleşme tespit eder. Onlara göre sevmek, benzemek ve benzemeyi istemek özdeşleşme türleridir. Görüldüğü gibi bütün seyirci tepkileri olumlu yöndedir ve her biri yıldızın sunduğu imajı olumlamaktadır.

Nihayetinde özdeşleşme, Livingstone'un (1998) ifadesiyle, dünyayı başka birinin gözlerinden görmek, onunla birlikte yaşamaktır. Tam bir özdeşleşmenin gerçekleştiği durumlarda Cohen'in tespitiyle (2011) seyirci, kendi toplumsal rolünü tamamen unutur ve özdeşleştiği kişinin rolünü benimser. Bu durumda Oatley'ın (1994) ifadesiyle seyirci, özdeşleştiği karakterin amaçlarını benimser, olay örgüsündeki olayları o zaviyeden algılar ve bu olayların sonucunu bizzat hissederek yaşar. Böylece özdeşleşen karakterin amaçları gerçekleşince seyirci karakterle birlikte mutlu odur, bu amacı giden yoldaki tehditler ise seyirciyi karakterle birlikte endişeye sevk eder.

Bu noktada üretilmiş karakterlerle özdeşleşmenin bazı yönlerine değinmekte fayda olacaktır. Cohen'in (2011) tespit ettiği bu özellikler güçlü bir özdeşleşmenin varlığına işaret eder. Bunlardan ilki, özdeşleşmenin bir tavır, duyu ya da algıdan ziyade, bir bilinç kaybı olduğu gerçeğidir. Buna göre özdeşleşme, özdeşleşme sürecinde kişi kişisel bilincini kaybederek, özdeşleştiği karakterin duygusal ve bilişsel olarak yerine geçer. İkincisi, özdeşleşme, özdeşleşme yaratma amacıyla kurgulanmış metinlere verilmiş bir tepkidir, doğal bir süreç değil, inşa edilmiş bir durumdur. Özdeşleşmeyi kurgulayanların hedefleri ve hedeflerindeki seyirci kitlesi gözden kaçırılmamalıdır. Son olarak özdeşleşme, kişinin kendi kimliğini başka bir kişi ya da nesne üzerine yansıtması değil, başka bir bakış açısının içselleştirilmesidir (Cohen, 2011:251).

Tam da gelinen bu noktada, özdeşleşme sürecinde kimliğin kaybı üzerinde tekrar durmak gerekebilir. Nitekim, özdeşleşme seyircinin kendi varlığını unuttuğu ve duygusal ve

bilişsel olarak özdeşleştiği karaktere dönüştüğü bir süreçtir. Bu süreçte seyirci, karakterin kimliğini girer. Anlatı ilerledikçe seyirci özdeşleştiği karakteri yaşar. Kendi ve özdeşleştiği arasındaki ayrım kaybolur. Kendisi artık orada değildir. Seyirci kendi bilincini ve kimliğini hatırladığı ya da fark ettiği an özdeşleşme sona erer (Cohen, 2011:252-253). Bilinç yitimine neden olan özdeşleşme çok yoğun bir duygusal deneyim sunar. Seyirci, hikaye tarafından içeri çekilir, hikayenin atmosferinde başkasının bedenine girerek kendini tamamen kaybeder. Bu noktada tekrar Cohen'e başvuracak olursak, özdeşleşme dört temel boyuta sahiptir. Bunlardan ilki karaktere yönelik empati duygusu ve karakterin duygularını paylaşma halidir. İkincisi, karakterin bakış açısını paylaşmaya yönelik bilişsel tavırdır. Üçüncüsü, seyircinin güdüsel olarak karakterin amaçlarını sahiplenmesidir. Dördüncüsü, metne ifşa süreci devam ettiği sürece seyircinin metin tarafından yutulması ve yaşadığı bilinç kaybıdır (2011:256). Bütün bu süreçte kendinden men edilen seyircinin, özdeşleşme yolculuğu boyunca her tür ideolojik aktarıma müsait olduğu açıktır. Özdeşleşme, seyircinin bilincini devre dışı bırakarak onu ideolojik aktarıma hazır hale getirir. Özdeşleşmenin Süper kahraman filmlerindeki kullanımına sonraki bölümlerde değinilecektir.

#### 1.2.14. Yıldız Sistemi

Klasik anlatının, özdeşleşmeyi pekiştirmek için başvurduğu ve oldukça başvurduğu bir diğer strateji **yıldız oyuncu** seçimleridir. Özdeşleşmenin en büyük imkan sağlayıcılarından biri yıldız oyuncu kullanımıdır. Süper kahraman ve dolayısıyla Süpermen filmlerinde de kullanılan yıldız oyuncu sistemi sayesinde, seyirci ile kahraman arasında güçlü bir özdeşleşme doğar. Seyirci, şeyleri kahramanın bakış açısından görür, etki gizli ama derindedir (Monaco, 2001:251). Hollywood sahip olduğu geniş imkanlar sayesinde önce yıldızlarını yaratır, sonrasında bu yıldızlar çeşitli stratejilerle halka mal edilir ve halk tarafından benimsenir ve idollere dönüşür. Artık kendinden menkul bir değerleri olan ve değer üretme kabiliyeti bulunan yıldızlar, Hollywood tarafından film gibi araçlarla ideoloji aktarımında etkin bir şekilde kullanılır. Süper kahraman filmleri için, yıldız bir oyuncuyu filme dahil etmek, seyircinin güvenini baştan kazanmak anlamına gelir. Bu da seyircinin daha filmi izlemeye başlamadan özdeşleşme deneyiminin başlaması demektir. Nitekim, seyirci, sevdiği ve güvendiği bir oyuncunun oynadığı karaktere ve öyküye ön yargı olarak güvenecek ve öyküden bağımsız olarak oyuncuyla özdeşleşmenin en başta taliplisi olacaktır. Bu da klasik

anlatının işini kolaylaştıracak ve seyircinin karakterle özdeşleşmesini çok daha kolaylaştıracaktır.

Her ne kadar sinemanın ilk yıllarında P.T. Barnum, Florenz Ziegfield Cody gibi ünlü oyuncular olsa da, bu yıllarda yıldız oyunculuk sistemi düzenli olarak kurulmamıştı. Sinemada oyuncuların ticari değerini anlaşılması ve yıldızlık müessesinin kurulması 1911 sonrası yıllara denk düşmüştü (Piggs, 2013:507). Hatta sinemanın ilk yıllarında Vitagraph ve Biograph gibi iki film şirketi oyuncularının isimlerini bilerek halka açıklamıyor ve rollerdeki kişi olmalarının yolunu açıyordu (Dinu, 2012).

Yıldız oyuncu sistemi özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında sesin sinemaya girişi ve görüntü kalitesindeki netlikle ortaya çıkmış ve o günden beri önemi artarak devam etmektedir. İlk yıldız oyuncular Charlie Chaplin, Lillian Gish, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Rudolph Valentino, Clara Bow olarak kabul edilebilir (Piggs, 2013:507). Hollywood'un maddi ve kültürel gücü arttıkça, seyirciye ürününü satmak için bazı aktörlerin kendine has karizmasından daha fazla yararlanmaya başladı. 1920'lerden 1960'lara kadar süren stüdyo döneminde film yıldızları seyircinin beklentilerini karşılamak için ürettikleri pazarlama stratejisi olarak varlıklarını sürdürdü (Aquado, 2014). Bu dönemde film yıldızları kullanılarak milyonlarca film bileti, fan dergileri ve bağlı ürünler satıldı (Piggs, 2013:507). Bu dönemde yıldız oyuncuların gerçek yaşantılarında yaşadıkları skandalların film satımına zarar vermesi dolayısıyla stüdyolar kendilerine bağlı yıldız oyuncuların hayatını denetime aldı. Ürünlerinin pazarlanması için para ödedikleri bu "sanatçılar" için inşa ettikleri pazarlama kişiliklerine, yani yıldızlık kurgularına sadık kalmalarını teminat altına aldı (Piggs, 2013:507). Kapitalizmin popüler kültürünün tüketime dayalı hızı gereği yeni ürünler yeni yıldızlar doğurur. Mae West, Boris Karloff, John Wayne gibi yıldızlar ikonik yıldız kişilikleriyle boy gösterirken, bazı yıldızlarsa seyirciyi büyüleyerek modayı belirleme teşebbüslerine girişir. Elizabeth Taylor ve Shirley Temple çocuk yıldızlar olarak ortaya çıkar. Dick Powell, Barbara Stanwyck gibi yıldızlarsa bir türe ait olarak kalır (Piggs, 2013:507).

Stüdyo döneminden sonra özgürleşen yıldız oyuncular yine pazardaki ürün satma kabiliyetini muhafaza ettiler. Ancak artık yıldız oyuncular kendi imajlarından sorumluydu. Kendi imajlarını korumaları ve kariyerlerini doğru seçimlerle ilerletmeliydiler (Piggs, 2013:507). Öte yandan yıldız oyuncuların sinema yapımındaki rolü gittikçe artıyordu.

Branston'un tabiriyle (2000:110), büyük bir yıldız oyuncu, ürünü satın almadan önce seyirciyi ürünün kalitesinden emin kılan bir marka olarak işlev görmeye başladı. Böylece yıldız oyuncular bir filmin büyük gişe yapmasında en büyük belirleyici olarak Hollywood'un pazarlanmasında merkeze oturur. Amerikan film yapımı yıldızların etrafında şekillenmeye başlar. Yıldızlar merkezdedir. Çünkü seyirciler hangi filmi seyredeceğine yıldızlar sayesinde karar vermektedir (Allen, 2003:132). Bu noktadan hareketle Allen iddiasını biraz daha ileri götürerek, günümüz Hollywood'unda yıldızların temel yaratıcı güç oldunu ifade eder (2003:124). Yıldızların istedikleri hikayeyi seçebilecekleri ve hatta hikayeleri istedikleri gibi değiştirebileceklerini savunan bu görüş, yapımcıların etkisini ve yıldızların paraya olan bağımlılığını ve imajları için yapımcılara duydukları ihtiyacı hafife alsa da, yıldızların Hollywood üzerindeki etkisi yadsınamaz bir gerçektir.

Dyer'in tespitiyle (1986:1999) film yıldızı, sadece meşhur ve hayranlık uyandıran büyüleyici bir kişilik değildir, aynı zamanda bir dönemin ikonu, bir cinsiyetin, sınıfın, milliyetin, ırkın, cinselliğin kültürel temsilcisidir. Meşhurluk ve müstesnalığın harmanlanması sayesinde film yıldızı ideolojik gücünü kazanır (Marshall, 2002:232). Her ne kadar büyük ekonomik buhran yıllarında yıldızlar daha sıradan insanları temsil etmeye başlasalar da, Amerikan Rüyasının somutlaşmış bedenleri olarak yaşamaya devam ederler (Dyer, 1999). Her şey bir tarafa, film yıldızları toplumdaki kişilerin temsil durumlarını belirleyecek güce sahiptir, bu sayede yıldızlar toplumsal rolleri ve tipleri tanımlayıp tasnif edebiliyor, böylece insanların ne olabileceğine ve nasıl davranması gerektiğini yönetebilir (Dyer, 1999:8). İnsanlar bunu yaparken bir yalana aşık olduklarının farkında değillerdir, nitekim yıldızların yansıttıkları imaj gerçek dışı olup aldatıcıdır (Aquado, 2014).

Nihayetinde yıldızlar üretilmiş ürünlerden farksız olup pazarlamaya yönelik bir stratejiden ibarettirler. Bunun yanında, yine Aquado'nun tesbitiyle (2014) yıldızlar, ideal yaşamları ve statüleriyle tüketim toplumunun bireysel başarı örnekleri olarak benimsenirken çeşitli kültürel anlamları da temsil ederler. Dyer'in okumasıyla (1986) Marilyn Monroe, özgürleştirilmiş cinselliğin sembolüdür, aynı zamanda saf, hassas ve zararsız dişiliği temsil eder.

Bu bakımdan yıldızlar çoklu anlamların bileşkesi olarak toplumsal işlevlere de sahiptirler. Philips'in tespitiyle (2000:189-190) yıldızlar popüler sinemanın büyülü figürleri,

gerçek hayatın zorluklarına sahte çözümler üreten büyücülerdir. Bu bakımdan Watson'ın (2003:170), yıldızların metin olarak var oldukları iddiası doğrudur. Bu durumda yıldızın kurguyla inşa edilmiş benliğiyle, gerçek kişiliği arasında fark gündeme gelmektedir. Seyirci, kurgulanmış benliğe maruz bırakılır ve bu sayede kurgulanmış benliğin sunduğu temsil ve ideolojiye talip olur. Öte yandan, yıldızın gerçek hayatı ve kişiliğinin çok farklı olmasının hiçbir önemi yoktur. Her ne kadar Aguado (2014) seyircilerin beğenisinin yıldızların popülerliğini sürdürmekte tek belirleyici olduğunu söylese de, beğeniler de popüler kültür tarafından yaratıldığı için, yıldızı yaratan sistemin, bu yaratımdan önce yıldız için beğeniyi tasarlamakta güçlük çekmemektedir. Bu bakımdan Mulvey'ın görsel hazza odaklanan çalışması önemlidir. Mulvey Hollywood'un ataerkil bir kurum olarak erkek hazzına yönelik çalıştığını ileri sürer. Bu açıdan kadınlar cinsel fetiş nesneleridir. Yıldızların seçimi ve hikayelerin anlatımı da buna göre düzenlenir (Mulvey, 1975). Her ne kadar Mulvey'ın çalışması sadece cinsiyet üzerine odaklanıyor olsa da, yıldız ve beğeni ilişkisini ortaya koymaktadır. Yıldız oyuncuların Süper kahraman filmlerindeki kullanımına sonraki bölümlerde detaylı değinilecektir. Bu kısma kadar bahsi geçen kuram ve kuramcılar üzerinden bu çalışmanın kullanacağı yöntemin kökenlerini ortaya konuldu. Bu çalışma daha önce bahsi geçen ve yapısalcı görüşten elde edilen yöntemle filmleri tehdit üzerinden evrelerine ayıracak ve sonra elde edilen bulguları söylem analiziyle yorumlayacaktır.

### 1.3. SÖYLEM ANALİZİ

Fransız Devrimi'yle başlayan geçmiş sistemlerin ve anlatıların reddi günümüzün kaotik ve çelişik dünyasıyla sonuçlanmıştır. Artık sistem yoktur, buna karşın paradokslar, ideolojik ikilemler, parçalanmışlık ve çoklu kimlikler vardır. Modern toplumlar karmaşadan beslenmektedir ve hatta bizzat karmaşadan neşet etmiştir. Zaman ve mekân kavramları karmaşıklaşmış ve güncel yaşam bir paradokslar, belirsizlikler ve bilinmezlikler uçurumuna yuvarlanmıştır (Wodak ve Meyer, 2002). Bundan dolayı, Aristo'dan itibaren dünyayı yorumlamak için başvurulan mantık ve nedensellik dünyayı anlamak için artık işlevsizdir. Artık söylemini çoklu biçimlerde okuyamadığımız hiçbir şey hakkında konuşmak faydasızdır.

Yapısalcılıktan neşet etmiş olan ve post-yapısalcılık, postmodernizm, Hermeuneutiğe dayanan söylem analizi söylemi temel alır ve metinlerin söylem bağlamında incelenmesi gerektiğini savunur. Sosyal, siyasi, kültürel, ekonomik, tarihi alanlar vb. sosyal hayatın diğer

yönleriyle de ilişkili olan söylem; ideoloji, bilgi, diyalog, anlatım, beyan tarzı, müzakere, güç, ve gücün mübadelesiyle eyleme dönüşen dil pratiklerine ilişkin süreçlerdir ve bir süreç olarak söylem, anlatım ve konuşma eylemlerinin içsel kurallarıyla düzenlenir (Sözen, 1999: 20). Ryan ve Kellner (2010:34) söylem kavramını toplumsal düzenle irtibatlandırarak, sinemadaki temsillerle toplumsal düzen arasında bağ kurarlar. Onlara göre, toplumsal düzen söylemlerden oluşmaktadır, bu söylemler günlük hayatın dinamiklerini de içermektedir ve söylemler sayesinde dönüştürülerek yeniden üretilmektedir.

Söylem bir iletinin tüm boyutlarını, içeriği de dâhil olmak üzere, iletiyi kimin naklettiği, neye dayanarak ilettiği, kime söylediği ve amacını içerir. Söylem anlamın kurucusudur, konuşma da dâhil olmak üzere bütün iletişim biçimlerini kapsar ve bununla da sınırlı kalmaz, günlük hayat içinde sosyal hayatı anlama ve ona tepki verme yollarını da içerir (Punch, 2005).

Söylem analizi iletilerin taşıdığı çok anlamlılığı yapı, tarih ve etkileşimlerini de dikkate alarak değerlendirir. Bu değerlendirmeyi yaparken psikoloji, sosyoloji, tarih, felsefe, edebiyat gibi pek çok disiplinden beslenir ve bu disiplinleri kendi lehine gerektiği zaman gerektiği kadar kullanır. Bu bakımdan söylem analizi yekpare bir tahlil yöntemi değildir, aksine farklı disiplinler ve araştırma yöntemleri içinde heterojen yapıya sahip ve tek bir biçim ve yöntemle nitelendirilemeyecek esnek ve eklektik bir araştırma biçimidir (Tonkiss, 2006).

Söylem analizi iletilerin anlamlarına, dizilişlerine ve göstergesel anlamlarına odaklanır. Söylem analizi söylemi bağlamı içinde ele alır, tarafsız ve doğru bir sonuç elde edebilmek için hiçbir şeyi gözden kaçırmamaya çalışır. Söylemin geçtiği yer, zaman, taraflar ve tarafların kültürü, tarihi vb. bütün bilgiler analize dâhildir. Söylem analizi verilere dayanan bir sosyal araştırma yöntemi olduğu için öznel bir okuma olarak kabul edilemez (Sözen, 1999).

Söylem analizi metinlerin yanı sıra, metinlere nüfuz etmiş gizli ideolojileri ifşa etme imkânı sunan bir analiz yöntemidir. Metnin parçalanarak incelenmesine imkan tanıyan söylem analizi, metnin içindeki egemen söylemin nasıl inşa edildiğinin ifşasına olanak sağlar (İrvan, 2001: 81).

Söylem analizi yazılı ve sözlü metinlerin tamamı ve buna ek olarak görsel malzemeler üzerinden yapılabilir. Söylem analizi, analiz edeceği metnin içerik özellikleri, dilbilimsel özellikleri, yapısal özellikleri ve etkileşimsel özelliklerini, metinler arası ilişkileri dikkate alınarak yapılır. Söylem analizi de kendi içinde türlere ayrılmaktadır ve bu çalışmada bizim gerektiğinde başvuracağımız söylem analiz metodu eleştirel söylem analiz türüdür.

Eleştirel söylem analizi, güç, hâkimiyet, hegemonya, sınıf farkı, cinsiyet, ırk, ideoloji, ayrımcılık, çıkar, kazanç, yeniden oluşturma, dönüştürme, gelenek, sosyal yapı ya da sosyal düzen gibi temaları ön plana çıkaran ve araştırma alanı olarak bu konuları işleyen söylem analizi yöntemidir. Eleştirel söylem analizi güç ilişkileri, değerler, ideolojiler, kimlik tanımlamaları gibi çeşitli toplumsal olguların dilsel kurgulamalar yoluyla bireylere ve toplumsal düzene nasıl yansıdığı ve nasıl işlendiği ile ilgilenir (Van Dijk, 2003: 354).

Her türlü medya toplumsal iktidarın gönüllü veya gönülsüz ajanı olarak ideolojisini aktarır. Metnin üslubu, nasıl sunulduğu, ne gibi çağrışımlar ürettiği söylem analizinin konusudur (Van Dijk, 1999: 367-375). Söylem analiziyle açık dilsel yapılardan örtük ideolojik yapılara ulaşma hedefi güdülür (İnceoğlu ve Çomak, 2009: 12).

Bu noktada Kellner'ın (1991) Nietzsche hatırlatmasını değinmek faydalı olacaktır. Nietzsche (1969: 119) bütün yorumların, yorumcunun bakış açını yansıttığını, bundan dolayı da varsayımlar, ön yargılar ve sınırlardan müteşekkil olduğunu söyler. Nietzsche'ye göre tek taraflı bakıştan ve eksik anlayıştan kaçınmak için çeşitli bakış açıları ve yorumları bilginin hizmetinde nasıl kullanılacağını bilmek gerekir. Buna göre, bir şeyi anlamaya çalışanın tek bakış açısı bilgi olmalıdır, bir şey hakkında ne kadar çok konuşursak, nesnelliğimiz o kadar artar ve onu o kadar çok anlarız. Kellner'ın (1991) kültürel çalışmalarda kullanılabileceğini değerlendirdiği bu anlayış, eleştirel söylem analizinin de yöntemi olarak kabul edilebilir. Nitekim, Kellner'in bir metni okurken "ırk, cinsiyet ve sınıfı gözden kaçırmayan Marksist, feminist, yapısalcı, post yapısalcı, psikonalitik ve diğer eleştirel bakış açılarını harmanlayan" eleştirel yöntem analizi aşağıda ele alınacağı üzerine bu çalışmada kulanılacak eleştirel analiz türüne oldukça yakın olup, söylem analizine dahildir. Kellner'in belirttiği gibi (1991) bu eleştirel analizler yapılırken, metnin söylemine göre bazı bakış açıları öne çıkabilir, ağırlık kazanabilir, çünkü her metod kendi avantajları ve sınırları, odak noktaları ve kör noktalarına sahiptir.

### 1.4. BİR YÖNTEM ARAYIŞI

Bütün burada ele aldığımız kuramlardan anlaşılacağı üzere, bütün anlatılarda müşterek olan bir yapının varlığı ve bu yapının mahiyeti üzerine pek çok araştırma yapılmıştır. Bu kuramlar bu çalışma için önemlidir, çünkü tekrar vurgulamak gerekir ki, bu çalışma da bu anlamda her şeyden önce yapısalcı bir çalışmadır ve sinemada belli bir türün müşterek modelini ve müşterek arketiplerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma yukarıda zikredilen öncüller doğrultusunda yapısalcı ve arketipçi kuramlar içinde kendine bir yer edinmeye çalışmaktadır. Kullanılan yöntem Saussure'ün yapısalcılığı, Jung'un arketipleri, Eliade'in edebi dönüş miti, Propp'un masal incelemeleri, Campbell'in yolculuk modellemesi ve bilhassa da Todorov'un denge-dengenin bozulması-denge modeline benzerlik arz etmekte ve onlarla pek çok ortak noktayı paylaşmaktadır.

Bu çalışmada yapılmaya çalışılan yapısalcı ve arketipçi çalışmalar doğrultusunda süper kahramanların film anlatılarının müşterek modelini tespit etmeye çalışmak ve bu modeli oluşturan evrelerin neyi simgelediğini ortaya koymaya çalışmaktır. Bunun yanında bütün süper kahraman filmlerinde görülen ortak arketipik karakterlerin tespiti yine arketipçi bir okumayla yapılmaya çalışılacaktır.

Modeller ve arketiplerin tespiti yapılırken yapısalcı ve arketipçi bir tahlil yapılırken, bu model ve arketiplerin okuması yapılırken daha ziyade söylem analizi yöntemi kullanılacaktır. Yapılar, modeller ve arketipler yapısalcı bir yöntemle ortaya çıkartılacak ve söylem analizi yöntemiyle yorumlanacaklardır.

Buna göre, çalışmanın yöntemi yapısalcı, arketipçidir ve okumalar söylem analizine dayalıdır. Öngörülen sonuç süper kahramanların müşterek modelini, müşterek arketiplerini ve bu model ve arketiplerin kim ve nelerin temsilcisi olduklarını tespit etmektir. Bu çerçevede süper kahraman filmleri daha önce de belirtildiği üzere, aşağıda verilen tabloya göre ele alınacaktır.

**TABLO 4. Süper Kahraman Filmlerinin Müşterek Anlatı Modeli**

| Düzey ve | 1. Evre | 2. Evre | 3. Evre | 4. Evre |
|---|---|---|---|---|

| Evreler | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **1. Düzey** | Başlangıç Hali | Tehdidin Belirmesi | Kahramanın Müdahalesi | Başlangıç Hali |
| **2. Düzey** | Yerleşik Düzen | Düzene Saldırı | Düzeni Muhafaza Çabası | Yerleşik Düzene Dönüş |
| **3. Düzey** | Kapitalizmin İktidarı | Bu İktidara Saldırı | İktidarın Savunulması | İktidara Dönüş ve İktidarın Tahkimi |

Bu tabloda gösterilen evre ve düzeyleri kısaca ele almadan önce, bu tehditlerin detaylı okumasının sonraki bölümlerde yapılacağını belirtmek gerekebilir. Bu noktada kısaca değinilecek olursa, Birinci Düzey olarak adlandırdığımız düzey, anlatının yapısal olarak safhalara bölünerek çözümlenmesini içerir. Önceki yapısalcı çalışmalar ve klasik anlatının bölümleriyle genel itibarıyla uyuşan bu kategorilerin her biri filmlerde somut şekilde tespit edilebilir çizgilere sahiptir. Buna göre, her süper kahraman filmi, Başlangıç Hali olarak adlandırdığımız, filmin anlattığı öyküde doğrudan verilen ya da ima yoluyla gösterilen bir ideal düzene sahiptir. İkinci düzeyde Yerleşik Düzen olarak adlandırdığımız bu dönem, filmlerin anlatısı tarafından yüceltilir ve insanlara mutluluk sunan bir yaşam biçimi olarak gösterilir. Sonuçta, ortada insanların razı ve mutlu olduğu bir yaşam biçimi vardır, her öykü bu yaşam biçimiyle başlar. Seyircinin yaşam biçimiyle örtüşen bu yaşam biçimi seyirciyi öykünün içine çeker. Nitekim bu filmlerde hayat Amerikan toplumunun idealize edilmiş yaşam biçimine uygun olarak tasvir edilir. Mutluluk tanımı bu yaşam biçimine göre yapılır. AVM'ler, tüketim kültürü, elektrik ve su kullanımı, kaldırım ve cadde kültürü her şeyiyle şehir yaşantısına aittir. Asgard adında başka bir gezegende olsa bile, her şey Amerikan yaşantısına göre, yani "küresel ideal yaşantı" modeline göre kodlanmıştır. Bu sistem içerisinde, küçük başarısızlıklar ve mutsuzluklara elbette yer vardır, ancak sistem her sorunun çözümünü de kendi içinde barındırdığına insanları inandırır. Üçüncü düzeyde Kapitalizmin

İktidarı diye adlandırdığımız bu idealize edilmiş dönem, seyirciye benimsetilmeye çalışılır. "Başlangıçta her şey güzeldi, insanlar mutlu ve neşeliydi" ilkesini seyirciye geçirmeyi amaç edinen, anlatının bu ilk evresi bazı filmlerde uzun uzadıya, bazılarında kısa, bazılarında ise ima yoluyla gösterilir. Ancak muhakkak her filmde, her şeyin güzel ve olması gerektiği gibi olduğu bir başlangıç evresi vardır. Seyirci daha bu evrede, filmin evrenindeki sıradan insanlarla paylaştığı ortak ya da ideal yaşam biçimi üzerinden onlarla özdeşleşleşmeye çağrılır.

Birinci evrede kapitalizmin ideal düzen olduğunu seyirciye dikte eden anlatı stratejisi, ikinci evrede tehdidi ortaya koyar. Bu tehdit esasında kapitalizme yönelik bir tehdittir, ancak hileli bir anlatımla kapitalizmin iktidarı "ideal düzenle" eş anlamlı kılındığı için, tehdit düzene, dolayısıyla insanların mutluluğuna yönelmiş olur. Filmdeki sıradan insanlarla özdeşleşmesi muhtemel olan seyirci bu sayede tehdidi üzerine alınır. Böylece düzenin, yani kapitalizmin yanında yer almak zorunda kalır. Oysa tehdit bazen enerjiye, bazen AVM kültürüne, bazen elektirik ve su şebekesine, bazen petrola, bazen iktidara yani kapitalizmin can damarlarına yöneliktir. Ve hatta her tehdit alternatif bir dünya görüşü içeren tekliftir de aynı zamanda. Ancak anlatı stratejisindeki hileli dolanbaçlarla, bu teklifler kanla ve gözyaşıyla boyanır, bu sayede seyircinin de filmdeki sıradan insanlarla birlikte düzeni bozma girişimlerine karşı dehşete kapılması planlanmaktadır. Düzeni idealleştirerek veren ve mutluluğu kapitalist yaşantıyla eşleştiren anlatım stratejisi, böylece filmdeki kitleleri yanına çekmiş olur ve düzen bozucu her faaliyet teröre dönüşür. Pek çok filmde bunu pekiştirmek için, sıradan insanların öldürülmesi, şehrin veya dünyanın yok edilmesi gibi kitleyi ve seyirciyi iyice düzenin, yani kapitalizmin yanına itecek stratejiler kullanılır. Filmdeki sıradan insanlarla özdeşleşmesi muhtemel olan seyirci, ortaya çıkan ve kendi canına ve yaşam tarzına kastetmiş olan tehditle dehşete kapılır ve kendini mutlu ve güvende hissettiği ana, yani kapitalizmin normal işlediği zamanlara dönmek ister. Bu noktada filmdeki kitle, seyirci ve kapitalizmin özdeşleşip tek beden olduğu ileri sürülebilir. Nitekim filmlerin anlatı stratejisi sayesinde, birinin iyiliği hepsinin iyiliği, birinin yokluğu hepsinin yokluğu olmuştur. Filmlerdeki sıradan insanlarla temsil edilen seyircinin, tehdit büyüdükçe tıpkı o insanlar gibi bir kurtarıcı, bir yardım beklemeye başlamaları öngörülebilir. Bu noktada sorunu çözecek olan süper kahramanlar devreye girecektir.

Tehdidin doruk noktaya varmasıyla birlikte, film öyküsüne dahil sıradan insanlar ve seyirciyle kapitalizm artık kaderlerini birleştirmişlerdir. Bunun için, süper kahraman insanları kurtardığında kapitalizm de kurtarılmış olur. Süper kahraman insanların hayatını, aslında yaşam biçimini kurtarmak için harekete geçer. Süper kahraman her şeyi başlangıcı, yani ideal olduğu noktaya döndürecek, kapitalizmin üzerindeki bulutları dağıtacak kişidir. Mücadale evresinde de yapılan bu olur. Süper kahraman alternatif yaşam biçimleri ve yönetim şekilleri öneren "teröristleri" etkisiz hale getirir ve böylece insanlar, yani kapitalizm kurtulmuş olur. Tehditlerin terörle eşteştirilmesi konusuna son bölümde detaylı değinilecektir.

Her şeyin başladığı yere döndüğü dördüncü evrede, kapitalizm adına bir kazanım daha vardır. İnsanlar düzen bozulduğunda, kapitalizm yok olduğunda nasıl bir kaosla karşılaşacaklarını görmüşler ve kapitalizme olan güvenlerini tazelemişlerdir. Böylece bilinçaltıları terbiye edilmiş, kaçak düşünce imkanları ve yollarına dinamit döşenmiştir. Dört evrede incelediğimiz bu anlatı modeli dairesel şekildedir ve birinci evre dördünce evreye birleşiktir. Bu evreler filmler bazında detaylı olarak sonraki bölümlerde incelenecektir, ama öncelikle süper kahraman filmlerinde kapitalizmin kurtarıcısı haline dönüşen süper kahramanların nerden gelip nereye gittiğine bakmak gerekmektedir.

# 2. BÖLÜM: SÜPER KAHRAMANLARIN ÇİZGİ ROMANDA DOĞUŞLARI

## 2.2. KAHRAMAN KİMDİR?

Sözlüklere bakılacak olursa, TDK'da kahramanı savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlılık gösteren kimse, yiğit, bir olayda önemli yeri olan kişi şeklinde tanımlanmaktadır, yine bir anlatının en önemli kişisi her zaman kahramandır (bkz. TDK, 2017). Kahraman genel geçerliliği olan, olağan insani biçimlerin kişisel sınırlarını çatışarak aşabilmiş her kişi olabilir (Campell, 2013: 30). Kahraman toplumun vücut bulduğu öznedir. Bu bakımdan, O'Faolain'in (1956: 16) kahramanı toplumun kabul görmüş değerlerinin beden bulmuş hali olarak tanımlaması doğrudur. Nitekim, sıradan insanların kahraman olarak kabul edilmelerini sağlayacak olan şey kültürel ve ulusal değerlere bağlılıkları ve bu değerler doğrultusunda toplumsal tehditleri bertaraf edebilmeleridir (Lang & Trimble, 1988: 159).

Oxford'un hazırladığı sözlüğün tanımına göre hiçbir merkezdeki karakter kahraman olmaktan kurtulamaz. Buna göre, ilk kahramanlar antik çağlarda insanüstü güçlere sahip kişilerdi, önce tanrılar, sonra yarı tanrılar. Sonra kahramanlık yetkisi insana verildi, cesur ya da asil bir eylem gerçekleştiren kişilere de kahraman dendi. Nihayetinde ise iyi veya kötü bir anlatının konusu olmak kahraman olmaya yetti. Anlatılarda ise konu olarak seçilmesi karakteri kahraman mertebesine yükseltti (Wardropper, 1975: 197). Görüldüğü gibi kahramanlık, tıpkı bilgi gibi tanrıların sonradan insanlarla paylaştığı bir şeydi. Önce yarı tanrılar ve sonra insan kahramanlar ortaya çıkar.

Dini literatüre bakılacak olursa, Hristiyanlık dünyasının en büyük ve bütün kahramanların ilhamını aldığı kahramanı İsa kendini insanların kurtuluşu uğruna feda ederek ancak bu mertebeye erişebildi. Feda her zaman kahramanın temel ve belirleyici eylemi olageldi. Ancak her zaman bu kadar kutsal bir amaç uğruna feda gerekmiyordu. Tecimer'in belirttiği gibi, kimi zaman aşk, ödül, kefalet gibi kişisel amaçlar uğruna, kimi zaman da özgürlük, adalet ve insanların karşılaştığı tehlikelerle savaşmak adına yola çıkan kahraman eninde sonunda canından gönüllü bir şekilde vazgeçmeyi, kendini feda etmeyi öğrenmelidir. Kahraman gücünü bu fedakârlıktan alır (Tecimer, 2005: 124). Nihayetinde kahraman gerektiğinde kendinden vazgeçebilen kişidir.

Kahramanlarını eski Yunan ve Latin dönemlerinden seçen, özgürlüğü ve akılcılığı ön plana çıkaran Rönesans'tan sonra kahraman anlayışında ve tanımlarında kısmi değişiklikler olmuştur, ancak bu yeni anlayışların içinde eski anlayışlar, özellikle de Rönesans'ın kahraman anlayışı belirleyiciliğini korur (Kern, 1958: 333). Schwartz (1985:115) haklı olarak kahramanı temsil gücüyle sınırlar, buna göre kahraman özel güçlerinden dolayı değil, temsil gücünden dolayı saygı görmektedir, insanları temsil edip yücelttiği için kahramanlık mertebesine erişmektedir.

Araştırmamızın konusunu teşkil eden bütün süper kahramanlar da temsil gücünden neşet etmiştir ve fedakârlıkla kodlanmıştır. Daha sonra detaylı ele alınacağı üzere bütün süper kahramanlar, kahraman olabilmek için fedakarlıkta bulunur ve dahası süper kahraman filmlerindeki sıradan insanlar da bu fedakarlıktan payına düşeni alırlar. Filmlerin anlatı stratejileri her ne kadar saklamaya çalışsa da, bütün fedakarlıklar kapitalist sistemin devamlılığı içindir. Hepsinin ötesinde, kapitalizm esasında bir feda rejimiydi, toplumsal düzenin devamlılığı için insanın manevi arayışı ve olgunluğunun fedasının rejimi... Süper kahraman ise bu fedanın özendiricisi ve pazarlayıcısıydı...

Anlatı öyküyse, kahraman öykünün ana karakteridir, kendini yolculuğa adar, gündelik yaşamından kopar, tekinsiz ve tehlikeli bir evrene geçer ve öykünün sonunda dönüşmüş olarak geri döner (Tecimer, 2005: 124). Bütün bunlar içsel bir macera şeklinde de gerçekleşebilir, yani anlatıdaki kişi oturduğu yerden de kahraman olarak atanabilir. Bir kişiyi kahraman kılmak tamamen anlatı sahibinin özgürlük alanı içindedir. Bir kitap ya da filmde bir kişinin eylemleri onu kahraman kılarken, aynı eylemler başka bir anlatı içinde onu değersiz biri kılabilir. Anlatı sahibi kahramanlık işlevini istediği kişi ya da karaktere, hatta istiyorsa hayvan veya bitkiye bile yükleyebilir.

Sinema ya da yazılı-sözlü bütün anlatılardaki kişiler anlatı içinde hareket halindedir. Anlatı içinde düşünür, karar verir ve uygularlar. Her karakter eyleme geçer. Ancak anlatı en önemli kişi olan kahramanın etrafında döner ve esasında anlatılan onun hikâyesidir.

Kültürel farklılıklara göre kahramanın niteliği değişse de, kahraman her zaman yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezindedir (Stevick, 1988: 144). Kahraman her zaman

iyiliğin temsilcisidir. Cesaret, yiğitlik, atılganlık, zekâ, güç gibi vasıflar pek çok kültürün kahraman anlayışında ortaktır.

Kahramanın en önemli belirleyici vasfı bir maceraya atılmayı göze alabilmesidir (Akgün, 2008: 22). Bu macera Fromm'a göre sahip olmakla sadece olmak arasındaki bir tercihtir. Sıradan insanlar, sahip olmanın güvenli limanında konaklarken, kahramanlar bilinmeyenin peşinden giderler, çünkü onlar sahip olmakla değil, sadece olmakla ilgilidir (Fromm, 2003: 149).

Campbell'ın anlayışına göreyse kahraman, kendi kendine kazanılmış bir teslimiyet sahibi olmalıdır. Hayat ölümlü, erdemler yıkıcıdır, barış da tuzaktır, savaş da, ne kalıcılık ne geçicilik insana bir kurtuluş sağlayacaktır. Sadece doğum yenebilecektir ölümü, eski bir şeyin de değil, tamamen yeni olan bir şeyin doğumu. Kahraman o dur ki, ikincil etkilerle dolu dünya sahnesinden asıl meşakkatlerin ev sahibi ve hakiki mücadelenin yapılacağı ruhun derinliklerine çekilir, orada güçlüklerle boğuşur ve kendi hususi durumuna göre bütün güçlüklerin üstesinden gelir, her kişiyi kahraman kılan biricik deneyim budur (Campbell, 2013: 28). Kahraman böylece şahsi, yerel ve tarihsel bütün sınırları aşar. Artık onun tasavvurları, fikirleri ve ilhamları insan hayat ve düşüncesinin temel pınarlarından taptaze çıkmaktadır. Bu sayede, çözülen ve çürüyen toplum ve ruhtan değil, toplumun tekrardan doğduğu o berrak pınardan neşet eden kahramanın söz ve eylemleri nadide, etkili ve dokunaklıdır. Kahraman modern bir insan olarak ölmüştür, ancak mükemmelleşmiş ve evrenselleşmiş bir ebedi insan olarak yeniden doğmuştur. Tekamülünü tamamlamış bu kahramanın ikinci görevi insanların arasına dönmek ve yenilenmiş hayattan aldığı dersleri insanlara nakletmektir (Campbell, 2013: 31). Kahraman yaşamın dünyanın gövdesine akışının kilidini açmıştır ve artık hayat o berrak pınardan gürül gürül akacaktır (Campbell, 2013:52).

Campbell daha önce bahsi geçen Jung gibi kuramcılardan ilhamla, kahramanın içsel yolculuğunun aynı zamanda dışsal bir macerayla eşleştiğini ileri sürer. Her kahraman olağan dünyadan doğaüstü gariplikler diyarına hareket eder, orada masalsı güçlerle karşılaşır ve hepsini alt ederek kesin bir zafer kazanır, bu zafer sayesinde kahraman kendi türü üzerinde bir üstünlük sağlayacak bir güçle geri döner (Campbell, 2013: 42). Bu döngü ister Doğu'nun en doğusundaki anlatılar olsun, isterse antik anlatılarda, isterse semavi anlatılarda olsun, her zaman bu çekirdek birime uygun düşer: ayrılma, bir takım güç kaynaklarına dalma ve yaşam

yenileyen bir dönüş (Campbell, 2013: 47). Geri dönen kahraman Musa ya da Yakup gibi bir kavme lütuflarını sunan yerel kahramanlar, yahut Buda, İsa, Muhammed gibi bütün insanlık için bir hidayet mesajı getirmiş evrensel kahramanlar olabilir (Campbell, 2013: 50). Tezimizin konusu  olan süper kahramanlar için de bu durum geçerlidir. Örneğin Süpermen ilk filmlerinde yerel mesajlar getirirken, sonraki filmlerde olanak ve koşulların değişmesiyle evrene açılmıştır. Süper kahramanların bu tür özellikleri detaylı biçimde sonraki bölümlerde incelenecektir.

Campbell'in bahsi geçen fikirleri elbette doğrudur, kahraman fiziksel olarak bazı dış güçlerle, ruhsal olarak bazı içsel dürtülerle savaşmak zorundadır. Ancak kahramanın bu savaşı çırılçıplak bir insan olarak yapmadığı, aynı zamanda kültürel bir varlık olduğunu, bir kültürü mecburen taşıdığını unutmamak gerekir. Bu bakımdan kahraman ne kadar yeni bir iddiayla ortaya çıkmış olursa olsun, içinde büyüdüğü toplumun kodlarından bütünüyle kurtulamaz. Bundan dolayı, kahraman toplumsal olanı dönüştürme imkanına sahiptir, ancak toplumsal olandan kaçır imkanı yoktur ve ister istemez içinde bulunduğu koşulları bağlı olmak zorundadır. En nihayetinde çöle inen kahraman, okyanusun hikâyesini anlatamaz.

Bütün bunlar dikkate alındığında Thomas Carlye kahramanı bir düzen adamı olarak ifade etmekte haklıdır. Kahraman her şeyden önce iman sahibidir, inancında sadık olduğu için itaatkardır. İtaatkar olduğu için de bir nizam ve intizam adamıdır. Bir kahraman için şüphe ve anarşi asla kabul edilemez (Carlye, 2004: 9). Tezimizin odağında olan düşüncelerden biri de budur. Her kahraman ve her süper kahraman aynı zamanda bir düzenin bekçisi ve muhafızıdır. Süper kahramanlar özelinde bakıldığında, süper kahramanlar içinde doğdukları kapitalizm ve onun toplumsal koşullarının mutlak savunucusudurlar.

Kahramanlar çıkış noktaları itibarıyla diğer insanlarla benzeşir. Kahraman doğuştan seçilmiş olsa dahi, sıradan bir şekilde ortaya çıkar ve kendisine yazılan kaderi gerçekleştirmek zorundadır. Çoğu kahraman bir kahraman olarak önceden atanmıştır, ancak yine de bir birey olarak kendini kahraman kılmak için gerekeni yapmalı ve kahramanlığın kefaletini alın teriyle ödemelidir.

Gerek arketipçi yaklaşım, gerekse mitsel görüş konusunda buraya kadar başvurduğumuz bütün yazarların hemfikir olduğu üzere, bütün kahramanlar birbirlerine

benzer. Kahraman figürlerinin benzerliği üzerine çalışan Lord Raglan, Yunan mitolojisindeki kahramanlar üzerine yaptığı araştırmalar sonucu kahramanların benzerliklerini tespit etmeye çalışır. Buna göre, kahraman garip bir şekilde doğar ve çocukluğunda tehlikelerle muhatap olur. Kahraman ya hayvanlar tarafından, ya da çobanlar tarafından büyütülür. Kahramanın büyük gücü çocukluğu sürecinde ya hemen belli olur, ya da uzun süre gizli kalır (Kaya, 2004: 46).

Kahramanların ortak özellikleri üzerine çalışan diğer bir yazar Dean A. Miller (2000) bu benzerliklerin kesişim kümesini titizlikle tespit eder. Buna göre, kahraman benzersizdir ve yalıtılmıştır. Güçlü ve ölümcül bir silah kahramanın nişanesidir. Kahraman kendisini göğüs göğüse mücadeleye ve her engelle yüzleşmeye adamıştır: engelleme stratejilerine, her türlü tehdide, gerektiğinde şiddete hazırlıklı olmalıdır. Fiziksel ve manevi olarak her tür tehlike ve şiddete hazırlıklı olan kahraman, risk alarak, cesaret göstererek, onurlu bir mücadele göstererek mücadeleyi kazanmalıdır. Kahramanlık kültürel ve sosyal mekândan ayrılmayı gerektirir, kahraman gezgindir ve olağandışı hareketlidir. Hangi diyarda olursa olsun, hangi zaman ve mekânda olursa olsun ortaya çıkan bütün meydan okumaları göğüsler. Bütün bunlara bakıldığında, kahramanın toplumsal yapıyı savunmak için toplumdan kopması gerektiği ve bütün örneklerde bunun gözlendiği söylenebilir. Kahraman toplum için yaptığı mücadeleyi toplumun dışında vermeli ve üstün yeteneklerini toplum için değil ortaya çıkan tehdidin doğurduğu macera uğruna tüketmelidir (Miller, 2000: 163).

Miller'in görüşleri bu tezin merkezindeki iddiayla örtüşür. Süper kahramanlar, gelen tehditlere karşı toplumsal düzeni korumak için toplumsal hayatın dışında savaşır. Görevleri, gelen tehdidi toplumdan uzak tutmaktır, daha doğrusu, gelen tehdidi toplumdan ya da toplumu gelen tehditten saklamaktır. Bu bakımdan süper kahraman filmlerinde süper kahramanlar düzeni (kapitalizmi) dış tehditlere karşı saklayan, tehditle düzenin teması arasına set olan paravanlardır. Bu paravanlar öylesine işlevlidir ki, sistem onlar sayesinde paravanın bir tarafındaki topluma tehdidi toplum için korkunç ve yıkıcı gösterir, oysa Hollywood üretimi olan bütün bu süper kahraman fimlerinde tehdit sadece kapitalist düzen için bir tehdittir, toplumla alakası olmadığı gibi, belki de toplum için tehdit değil, bir tekliftir!

Daha önce de belirttiğimiz üzere kahramanlar hem içsel ve ortak döngülerin, hem de toplumsal değerlerin taşıyıcısıdır. Bu bizi kahramanların kesişim kümesine getirir ve

kahramanların kesişim kümesinin gerek davranışsal olarak, gerekse çevresel olarak ne kadar zengin olduğunu önceki açıklamalarda ortaya koyulmuştur. Ancak kahraman figürlerinin benzerliği bununla sınırlı kalmaz. Kahramanlar, toplumsal değerleri en iyi şekilde temsil edebilmek için, içinden çıktığı toplumun en saygın mesleklerinden birini alır. Süper kahramanlar için de bu geçerlidir ve bu durum ilerideki bölümlerde Hollywood süper kahramanları üzerinden detaylı bir şekilde incelenecektir.

Alman, Rus ve İspanyol masalları üzerine mukayeseli bir inceleme yapan Ralp S. Boggs, masallardaki kahramanların toplumlarındaki yaygın mesleklere sahip olduğunu ve bu mesleklerin de birbiriyle benzeştiğini tespit eder. Buna göre, İspanyol kahraman kont, şövalye, kumarbaz, zengin bir tüccarın oğlu, öğrenci, tamirci, değirmenci, çoban, oduncu ya da balıkçı olurken; Alman kahraman bir kont, şövalye, asker, tüccarın oğlu, çoban, balıkçı, avcı, terci, müzisyen; Rus kahraman ise zengin bir tüccarın oğlu, bir vaizin oğlu, balıkçı, terzi, günlük işçi, değirmenci ya da asker olabilir. Aynı araştırmasında Boggs, incelediği ülkelerin masal kahramanlarının o ülkelerdeki yaygın isimlere sahip olduğunu tespit eder (Boggs, 1931: 29-30).

Özellikle de sinemada inkişaf eden modern kahraman güç, cesaret, onur ve yiğitlik gibi özellikleri bilgi, yetenek ve karizma gibi özelliklerle değiştirir. Yine güçlüdür, ancak karizma her şeyden önce gelir. Lynnette Porter, *Yüzüklerin Efendisi*'yle ilgili yaptığı çalışmasında günümüz kahramanının özelliklerini tespit etmeye çalışır. Porter'a göre, güncel kahraman kendi hareketlerini belirleme ve inançlarına göre hareket etme kabiliyetine sahiptir. Planını kendi yapar ve her şey ters gitse bile bu planı başarıyla uygular. Kahraman gerektiğinde sevdikleri ve toplum için kendilerini feda etmeye hazırdırlar, bu feda sonucunda muhakkak başarıya ulaşır. Bu kahraman tipi, kendini kahraman yapan özellikleri çocukluğundan itibaren hisseder ve hissettirir. İnsanları korumak için gerekli olduğunda muhtaç olduğu kabiliyete sahiptir ve bu kabiliyeti kullanmaktan da çekinmez. Kahramanlar, aile ve ev gibi kavramları önemsediklerinden toplum ve sevdikleri için her şeyi yapmaya hazırdırlar (Porter, 2005: 20). Porter'in aile ve eve verilen önemle kodladığı bu özellik, daha sonra detaylı inceleyeceğimiz üzere, süper kahramanın yularıdır. Düzen, süper kahramanı aile ve sevgiliyle ayartarak kendisinin hizmetkârı ve bekçisi yapmıştır.

Sözlü anlatılardaki kahramanların üstlendikleri rollerin arasındaki benzerlikler ve bu benzerliklerin günümüz toplumlarındaki kahraman anlayışla olan ilişkisi üzerine çalışan Orrin E. Klapp, farklı kültürlere ait mitlerde görülen kahramanların üstlendikleri roller arasında benzerlikler olduğunu tespit eder (Klapp, 1949). Bütün kahramanlar içinden çıktıkları toplumların acil istek ve ihtiyaçlarına cevap verebildikleri için kahraman olabilmişlerdir (Klapp, 1958: 677). Bütün kahramanların toplumların taleplerini yerine getirirken kesiştiği noktalar Klapp'a göre, beceri, mücadele, test ve maceradır. Beceri, tüm kahramanların en önemli rolüdür. Bu beceri mucizevidir, normal insanların kapasitesinin çok üstünde olağan üstü bir güçtür. Mücadele, yine kahramanlarda ortaklaşan bir roldür. Her kahraman muhakkak mücadele sahibidir. Ancak mücadeleyi kazanınca kahramanlığını ispatlamış olur. Yine aynı şekilde bütün kahramanlar Propp'un sınama olarak adlandırdığı teste tabi tutulur. Her kahraman geçirdiği testlerle kahraman olur ve bu testlerle kahramanlığı pekişir. Nihayetinde, kahramanların hepsi bir maceraya sürüklenir, bu macera hem içsel bir yolculuk, hem fiziksel bir aksiyon olarak gerçekleşmektedir (Klapp, 1949:19).

Klapp üstlendikleri karakter rolleri bakımından karakteri tasnif eder. *Akıllı kahraman* olarak adlandırdığı kahraman rolü, fiziğinden çok zekasını kullanır ve aklıyla pek çok güçlüğün üstesinden gelir (Klapp, 1954:58). *Ümitsiz Kahraman* rolü, ancak büyük zorluklar ardından başarıya ulaşan fakir, talihsiz, kimsesiz, bilinmeyen kişiler içindir. Bu roldeki kahramanın zekâ veya güçten çok şans ya da mucizevi bir yardıma ihtiyacı vardır ve beklediğini bulur (Klapp, 1948: 136). *Savunucu (kurtarıcı) kahraman* rolündekiler bir kişi ya da grubu bir tehditten kurtarmak için gelir, bu bağlamda peygamberler de bu rolü üstlenir (Klapp, 1949:21). Tezimiz bağlamında bakıldığında, süper kahramanlar da bu savunucu rolü üstlenir. Yapmaya çalıştıkları yerleşik düzeni savunmak, insanların bu düzene olan sadakatini muhafaza etmektir. Klapp'ın *şehitlik rolü* olarak tanımladığı, daha önce de değinilen feda makamı da pek çok anlatıda görülen bir roldür. Buna göre kahraman gerektiğinde yüce bir toplumsal menfaat uğruna, kurtuluşu sağlayabilmek için kendini feda edendir (Klapp, 1954: 58). Bu feda edişin hiç değinmediğimiz tarafına Klapp'la birlikte değinecek olursak, aslında kahraman kendini kolaylıkla feda etmektedir, çünkü ölümsüzdür! Süper kahramanlar açısından bakacak olursak, sistem kendi hizmetine atadığı süper kahramanlara bir ölümsüzlük bahşetmeyi çok görmemiştir! Ancak bunu da onlar için değil, yine onlara ebediyen kendisi muhtaç olduğu için yapmıştır! Sistem kendi ölümsüzlük arzusunu süper kahramanlara

kodlamıştır: bundan dolayı süper kahramanların ölümsüzlüğü sistemin yani kapitalizmin ölümsüzlük iddiasını ve arzusunu temsil etmektedir.

### 2.3. SÜPER KAHRAMAN OLGUSUNUN TANIMI

İnsana dair tüm hakikatler ilk olarak mitler, masallar, destanlarda ortaya kondu. İlk zamanlardan itibaren var olagelen bu anlatıların biçimleri başkalaşım geçirdi, içerikleri yenilendi; ancak insana dair hakikatlerin temel çekirdeği hep olduğu gibi kaldı. İlk zamanlarda destanlarla anlatılan, sonraki zamanlarda romanlarla anlatılmaya başlandı. İlk zamanlarda masallarda yer bulan, sonraki zamanlarda hikâyeyle anlatıldı. İlk zamanlarda şiir olan, sonra mimari oldu. İlk zamanlarda müzik olan, sonra heykele döndü. Ama bütün bu form ve içerik değişiklerinin özü hep aynı kaldı. Buraya kadar defalarca bahsi geçen yazarların peşinde olduğu değişenin içindeki bu değişmeyen şey günümüze kadar fasılasız ulaştı, çünkü her ne kadar tanımları tartışmalı olsa da, bu bizzat insandı, insan, yani insan ruhu ve davranışı.

Süper kahramanlar da bu değişim ve dönüşümlerin sonucu olarak ortaya çıkmış, değişmeyenden nasiplenen ancak değişimin sonucu olan bir türdür. Süper kahramanlar mitolojilerde tanrılar olarak ortaya çıkan, daha sonra mit, destan ve masallarda kahraman olarak görünen karakter tipinin çizgi roman ve sinemadaki karşılığı, doğrudan mirasçısı ve devamıdır. Sinema filmleri ve çizgi romanlar folklorik anlatıların, süper kahramanlar ise geçmiş zamanın kahraman anlatılarının günümüzdeki ileticileridir (Sarapik, 2000).

Süper kahramanlar tıpkı kahramanlar gibi normal insanların yapamayacağı şeyleri yaparlar ve bu güçlerini toplum yararı için kullanırlar. Süper kahraman kelimesinin orjinali olan "*super hero*" kelimesinin telif hakları Marvel ve DC Comis tarafından ortaklaşa alınmıştır (Pekmen, 2010). Bu durum yeni bir gerçeği ortaya çıkarmıştır: kapitalizm çağının çocuğu olan süper kahramanlar, diğer kahramanların aksine daha doğmadan isimlerini satmışlardır ve isim babalarına hizmette kusur etmeleri söz konusu dahi olamaz.

Süper kahramanlar başkalaşım geçirmiş kahramanlardır ve kapitalizm çağında her şey satışa uygun hale getirilmek üzere etiketlenirken onun da başına "süper" eklenmesi kaçınılmaz olmuştur, marketler nasıl süper market olduysa, kahramanlar da öyle süper kahraman olmuştur. Süper marketlerin tam da süper kahramanlarla eş zamanlı olarak

Yirminci Yüzyılın başlarında ortaya çıkması bu bakımdan hiç tesadüf değildir. Varlık sebepleri ve toplumsal işlevleri de oldukça benzerdir, ancak bu konu tezin sınırlarını aşmaktadır.

Süper kahramanlar 1929-1940 yılları arasında yaşanan Büyük Buhran'ın karanlığından doğdular. Büyük depresyon olarak da adlandırılan bu dönemde Amerikan ekonomisi çökmüştü, işsizlik zirveye çıkmıştı, Amerika en karanlık dönemlerinden birini yaşıyordu. İnsanların bir umuda, bir ışığa ihtiyacı vardı. Süper kahramanlar bu ihtiyaçtan doğdu. Daha sonra da değineceğimiz üzere, gerçeklikten bitap düşen Amerikalılar hayal ve fanteziye sığındılar.

İlk süper kahramanlar çağın gerekliliklerine uygun olarak 20'li ya da 30'lu yaşlardaki genç beyaz erkeklerdir, 40'lı yıllarda bunların arasına önce beyaz kadınlar, 60'lı yıllarda ise başta siyahi olmak üzere değişik ırklardan süper kahramanlar piyasaya çıkar. Kim kapitalist düzene intibakta bir sorun yaşıyorsa ona yönelik bir süper kahraman ihdas edilir. 90'lı yıllarda eşcinseller, engelliler, dinsizler, işsizler süper kahramanlar kervanına katılır (Pekmen, 2010). Ancak her şeye rağmen, merkezi kahramanlar karizmatik genç beyaz erkeklerdir, diğerlerinin onların hükümranlığına dâhil edilmesi bile eşsiz bir lütuftur.

1938 çıkışlı ilk süper kahraman olarak kabul edilen ve bir ikon haline gelen Süpermen, en fazla bilinen ve ilk kadın süper kahramanlardan olan Wonder Woman ve yine en meşhur süper kahramanlardan olan Batman, DC evreninde *Büyük Üçlü* olarak anılır (Pekmen, 2010). Süpermen'in ilk düşmanları Amerikan toplumunu ifsat eden dolandırıcılar, banka hırsızları, yan kesiciler yani sistem düşmanlarıdır, Süpermen ve sonra tüm süper kahramanlar bu şekilde Amerikan toplumunu korumaya adanmış görüntüsü altında sistemin bekçiliğini yaptılar.

### 2.4. SÜPER KAHRAMANLARIN DOĞUM YERİ: ÇİZGİ ROMANLAR

Çizgi romanın tarihi kökenleri mağara duvarlarına kazılan ilk resimlere, hiyerogliflerde aranabilir. Çizgi ve harflerle bir şey anlatma sanatının tarihi bu bakımdan çok eskilere dayanır. Ancak bu tezin konusu olan süper kahramanların doğum yeri olan ve bilinen çizgi roman türünün merkezi Amerika'dır, sinemayla eş zamanlı olarak 19. Yüzyıl'ın

sonlarında ortaya çıkmıştır. İlk çizgi romanlar tamamıyla mizaha adandığı için Amerika'da çizgi romanın adı "comics" olarak kalır. Çizgi romanlar 1929'a kadar mizah dışındaki konulara girmezler. 30'lu yıllarda ise sonradan çizgi romanın en baskın türü haline gelecek süper kahramanlar dönemi başlar (Seyhan, 2012).

Çizgi roman kahramanları da birbiriyle benzeşir ve daha önce ismi geçen Propp, Jung gibi arketipçe eleştirilere açıktır ve pek çok yazar (Eco, 1972; Gibson, 1981 States, 1980) çizgi roman kahramanlarını bu kuramlar çerçevesinden ele alır.

Daha önceleri bir yan tür olarak çizgileri netleşmemiş ve öteki türlerin hizmetinde bir tür olan çizgi romanın popülerliği Sanayi Devrimi'yle artar. Nitekim Sanayi Devrimi gerek toplum yaşantısı gerekse birey yaşantısında büyük devrimlere yol açar. 19. Yüzyılda dünya nüfusu iki katına çıkar, Avrupa nüfusu iki kata yakın artar (Domenach, 1995:20) Bu hızlı değişim her şeye yansır ve insana dair her şey hızlı ve köklü bir değişim geçirir. Böylece, kent yaşantısı toplumsal hayatın merkezine oturur, kentlerde yaya kaldırımları, vitrinler, sokak lambaları, kafeler yaygınlaşır. Gazeteler, tefrika romanlar, dergiler vitrinlerde halkın ulaşımına sunulur. Mimaride çimento ve demirin, müzikte kayıt ve yeniden üretim olanakları, fotoğraf ve geçmişte hiç görülmemiş düzeyde ileri iletişim olanaklarının kullanımı sayesinde ortaya yeni bir toplum ve sosyal hayat çıkar (Oskay, 1993:7). Çizgi romanlar bu yeni ve şehirli toplumun türettiği ve tükettiği bir tür olarak doğar ve yaygınlaşır.

Bu yeni kentli toplum türünün belirleyici vasfının tüketim olması, bu türün bir ürünü olan çizgi romanların da tüketimle doğrudan bağlantılı olmasını yol açması kaçınılmazdır. Nitekim, Amerika'da çizgi roman piyasası 19. Yüzyılın sonlarında gazetelerin tiraj arttırmak için verdikleri eklerdeki karikatür-çizgi romanlar sayesinde hareketlenmiştir. Bu eklerin gazete tirajlarını artırması sonucunda da çizgi roman talebi ve piyasası genişlemiş ve vazgeçilmez hale gelmiştir (Sabin, 1993:21).

Bu bakımdan, ikisi de kentli tüketim toplumunun bir ürünü olan sinema ve çizgi romanın ilk örneklerinin aynı yılda verilmesi hiç tesadüf değildir. 1895 yılında Lumiére Kardeşler Paris'te ilk sinema filminin gösterimini yaparken, aynı yıl New York'ta Richard Felton Outcault çizgi romanın öncüsü ve ilk örneği olarak kabul edilen Hoogan's Alley adlı diziyi başlatmıştır (Seyhan, 2012). Yeni toplumun yeni araçları olan sinema ve çizgi roman o

tarihten beri birbirleriyle sıkı bir alışveriş ve etkileşim içinde olmuşlardır ve bu ilişki giderek derinleşmiş ve nihayet tezimizin de konusu olan süper kahraman sineması bu ilişkinin bir sonucu olarak meydana gelmiştir, çizgi romanlarda doğan süper kahramanlar sinemada büyümüş ve gelişmiştir.

Tıpkı sinema gibi, çizgi roman bantları da 1920'lerin sonuna doğru Amerika'da iyice popülerleşmiş ve diğer türlerden, özellikle de karikatürden tam anlamıyla ayrı bir alan olarak kabul görmeye başlar. Bu dönemde çizgi roman ve sinema arasındaki ilk alışverişler gerçekleşir, 1912 yılında bir öyküyle tanınan, daha sonra romanı yazılan Tarzan ilk kez 1918 yılında filmleştirilir (Langman, 1998: 245). Daha sonra sinemadaki popülerliğinden yararlanılması amacıyla çizgi roman dizileri başlar. Sinema ve çizgi roman arasındaki bu karşılıklı alış veriş sürekli devam eder.

Dilimizde Büyük Buhran (Büyük Depresyon*)* olarak karşılık bulan büyük ekonomik ve insani krizin başlangıç yılları (1929) olan bu yıllarda çizgi romanlar insanların toplumsal gerçekliklerin yıkıcılığından kaçıp sığındıkları fantastik mekânlar olur. Nitekim o zamanlar toplumsal yaşantı eleştirilemeyecek kadar perişanlık arz etmektedir ve gerçekliğe dair vaat edilen ümitler insanlara anlamlı gelmez, gerçeklik insanlar için tükenir ve insanlar artık olanla değil başka bir yerde olma ihtimali olan ve zihinlerini bu bataklıktan uzakta tutabilen tamamıyla gerçek üstü şeyler talep ederler. Cantek'in (2002:40) değindiği gibi, insanlar kendilerini toplumsal karmaşadan uzakta tutacak öyküler istiyordu. Sermayenin toplumsal eleştiriye tahammülü yoktu ve buhranın dibine gömülmüş insanın eleştiri ve eylemden bir beklentisi yoktu. Bundan dolayı, gerçeklikten soyutlayan, yaşanan zorlu günleri unutturan serüven çizgi romanları yaygınlaştı.

Büyük Buhran yıllarında ayakta kalmaya çalışan Hollywood, ucuz iş gücü ve bol kazanç anlamına gelen süper kahraman filmlerini keşfetti. Stüdyolarda ucuz ve hızlı üretilebilen çizgi kahramanlar B tipi filmler kategorisi altında sinemada yer buldu (Schatz, 2003: 259). İlk çizgi roman uyarlamalarından biri olan *Flash Gordon* 1930'lu yıllarda bir film dizisi halinde yayınlandı (Onaran, 1973).

Çizgi roman tarihinin ilk ve en büyük fatihi  olan Süpermen, 1938 yılında çizgi romanda ilk kez ortaya çıkar ve hemen popülerlik kazanır. Başka bir gezegenden gelen ve

süper güçleri olan bir kurtarıcı masalına bütün kentliler hemen inanır. Zira, insanlar o kadar büyük bir umutsuzluğun içine batmışlardır ki, kendilerini ancak başka bir gezegenden gelen insan üstü bir kahramanın kurtarabileceğine hemen ikna oldular. Daha önce de belirtildiği gibi, Pekmen'in de tespitiyle, ekonomik çöküntü yıllarında süper kahramanlar dolandırıcı, banka hırsızları vb. düşmanlarla savaşırken, II. Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde süper kötüler Nazilere dönüşür (Pekmen, 2011).

Süpermen çizgi romanın **Altın Çağ**'ını (1938-1954)[1] başlatır ve bu çağ 1940'lı yılların sonuna kadar devam eder. Daha önce ilk örnekleri verilen ve ilk kitlesini oluşturan çizgi roman, bu çağda tam anlamıyla süper kahraman olgusunu yaratır. Artık bağımsız bir alan olarak saygı görmeye başlar ve hem kazanç, hem şöhret sunar. Resmi olarak ilk süper kahraman kabul edilen Süpermen süper kahramana da ismini verir. Süpermen'in açtığı kazanç kapısından koşarak geçen Amerika'nın dev çizgi roman yayıncısı DC *Batman, Flash, Wonder Woman* gibi kült karakterler ilk kez bu Altın Çağ'da piyasaya sürer ve hepsi alıcı bulur. DC'nin rakibi olan ikinci büyük çizgi roman yayıncısı Marvel ise *Denizler Prensi Namor, Ateş Adam, Kaptan Amerika* gibi kahramanları piyasaya sürmüştür, bu sayede hem revaçta olan Amerikan milliyetçiliğinden faydalanmak, hem de bu milliyetçiliği daha da körüklemek hedeflenmiştir. Bu Altın Çağ'ın kahramanları Hitler ve Mussolini gibi süper kötülerle dövüşmüştür ve her zaman kazanan süper kahramanlar olmuştur, "iyiler her zaman kazanır" sloganı Hollywood'un bütün türlerinde olduğu gibi burada da vazgeçilmez düstur olarak hüküm sürmüştür. Altın Çağ sadece süper kahramanların hüküm sürdüğü bir çağ değildi, onların yanı sıra *Miki Fare* gibi komik hayvan çizgi romanları, *Tarzan* gibi vahşi hayatla ilgili çizgi romanlar, westernler ve romantik çizgi romanlarda da patlama yaşanmıştı. Çizgi romanın Altın Çağ'ı 1950'li yıllarda son bulmuştur. Süper kahraman çizgi romanlarına rağbet azalmış, yok olmaya yüz tutmuşlardır (Pekmen, 2011). Savaş ve krizleri ardında bırakan Amerikan toplumunun artık süper kahramanlara ihtiyacı kalmamış ve kendi kendine yetebilmeye başlamıştır. Göreve çağrılan süper kahramanlar Büyük Buhran ve yıkım zamanlarında insanlara güzel ve mutlu geleceğe dair umut aşılamış ve o gelecek geldiğinde görevlerini başarıyla tamamlamış olarak başka bir kriz anına dek beklemeye alınmışlardır.

---

[1] Bu çağlar dönemsel olarak herkes tarafından kabul görse de, başlangıç ve bitiş tarihleri yıl olarak tartışmalıdır. Örneğin Altın Çağ'ın bitiş tarihini 1950 veya 1954 olarak kabul edilebilmektedir. Tezimiz açısından bu tartışmalar bir önem arz etmediği için detaylı bir şekilde ele alınmamış, en popüler ve yaygın görüş kabul edilmiştir.

Savaş zamanlarında faydalı görülen ve sistem tarafından desteklenen çizgi roman piyasası, barış zamanında zararlı görülmeye başlamıştı. Savaş bitmişti ve bütün askerler buna süper kahramanlar da dâhil köyüne dönmeliydi. Bunun için hemen savaş sonrası yazılan makalelerde çizgi roman aleyhtarı bir kamuoyu oluşturuldu (Cavanagh, 1951: 28). Daha sonra çizgi romanları denetlemek için Çizgi Roman Yayın Standartları (Comics Code Authority) adında bir kurul kurulmuş ve bu kurul çizgi romanları gelişigüzel sansürlemiş ve çizgi roman piyasasının gözden düşmesine büyük katkıda bulunmuştur (Pekmen, 2011). Bu kurulun kuralları çok kapsamlı ve sınırlayıcıydı: bu kurallara göre polisler, hakimler, devlet memurları ve saygın kurumlar idareye saygısızlık yaratacak biçimde sunulamaz. Yürüyen ölüler, vampirler, insan eti yiyenler ve kurt adamlar tasvir edilemez. Aşırı argo kullanımı kabul edilemez. Kadınlar fiziksel özellikleri abartılmadan gerçekçi biçimde çizilmelidir. Boşanma özendirilemez. Romantizm ilkel duyguları uyandıracak biçimde işlenemez (Artan, 2004: 297). Görüldüğü gibi bu kurallar Amerika'nın toplumsal yaşantısına bir sinek vızıltısı kadar zarar verebilecek her şeyi yasaklıyordu, nitekim savaş bitmişti ve artık her şey yerli yerine oturmalıydı. Bu kuralların herhangi birini çiğneyen çizgi romanın basımı durduruluyor ve yayıncı kuruluş dağıtım ağından çıkarılıyordu. Gerekmediği durumda kahramanlık yapmak dahi suçtu, sistem ihtiyaç olarak atadıklarının giderilmesinden fazlasına izin vermiyordu.

Altın Çağ'ın ardından çizgi romanın **Gümüş Çağ**'ı (1954-1969) başlar. 1950'lerde başlayan Gümüş Çağ, 1970'li yılların başlarına kadar sürer. Bu çağda ayakta kalmayı başarabilen çizgi roman serisi parmakla gösterilebilecek kadar azdır, onlar da tahmin edileceği üzere ancak büyük süper kahramanlar olan *Süpermen, Wonder Woman* ve *Batman*'in çizgi romanlarıdır. Bütün süperlikleri ve güçlerine rağmen bu kahramanlar da sefaleti ve çöküşü yaşamaktadır. Halkın artık büyük kurtarıcılara ihtiyacı yoktur, bunu fark eden DC, 1956 yılında farklı bir süper kahraman modeli olan *Flash*'ın modernize edilmiş halini piyasaya sürer. Yeni *Flash,* çöküşü yaşayan çizgi roman ve süper kahraman piyasasına bir can suyu verir, modern ve farklıdır, büyük ve yenilmez süper kahramanlar gibi mutlakiyetçi değildir. Barış zamanlarının süper kahramanıdır. DC, *Flash*'tan gelen başarıyı görünce *Green Lantern, Atom* ve *Hawkman* gibi diğer karakterleri de revize ederek piyasaya sürer. Artık bilim modadır ve her kahraman bilimden nasibini alır, çünkü artık Büyük Buhran zamanlarında olduğu gibi gerçeklik kaçılması gereken bir şey değil, aksine arzulanan bir şeydir. Altın Çağ'daki *Green Lantern,* gücünü büyülü bir fenerden alan kostümlü bir suç

savaşçısıyken, Gümüş Çağ'daki *Green Lantern,* gücünü uzaylı yapımı bir yüzükten alan, üniforma giyen ve uzaylı bir teşkilatın evren polislerinden biridir (Pekmen, 2011).

Marvel, DC'nin hamlelerindeki esrarı geç fark eder, ancak çok daha zekice bir hamleyle pazara girer ve büyük farklar yaratır. Marvel çağın ruhuna uygun *Örümcek Adam, Fantastik Dörtlü, Demir Adam, X-Man, Hulk* gibi yeni kahramanlar yaratır. *Kaptan Amerika'yı* da çağın ruhuna uygun olacak şekilde modernize ederek piyasaya sürer ve bu hamleleri pazarda karşılık bulur. Marvel'ın bu karakterleri çağdaş insanın taleplerine yönelik olarak Altın Çağ'dakiler gibi değil, aksine daha gerçekçi ve biraz da çocuklara yönelikti. Bu çağın en büyük bombası *Örümcek Adam* olur. *Örümcek Adam* insani özellikler taşıyan, sivil hayatında okulda ve ilişkilerinde sorunlar yaşayan, insanlar tarafından zaman zaman horlanan, üstelik yengesiyle yaşayan biri olarak süper kahraman piyasasında büyük bir devrim yaratır. Artık hiç hata yapmayan müthiş kurtarıcı fikrine ve umuduna muhtaç olmayan insanlar, bilhassa da gençler, kendilerini *Örümcek Adam*'la özdeşleştirirler ve Süpermen tarzı mutlak kahramanlardan uzaklaşırlar. Artık süper kahramanken problemlerini unutan, ancak sivil hayattayken problemler yaşayan kahraman fikri revaçtadır. Örneğin *Demir Adam* çok zengindir, ancak çok ciddi bir kalp rahatsızlığıyla boğuşmaktan kurtulamaz. Bu formül o kadar ilerletilir ki, gerçek hayatta kör olan bir süper kahraman (*Daredevil*) üretilir (Pekmen, 2011).

Bu yeni süper kahramanlar tıpkı Sokrates'in felsefeyi gökten yere indirdiği gibi, kahramanlığı insanlara indirir. Artık Marvel süper kahramanı demek insani sorunlarla boğuşan ve okuyucusuna benzer dertleri ve sorunları olan karakterler demektir. Artık süper kahraman kaçmak için değil, yüzleşmek için bir araçtır. 60'larda Marvel'in yarattığı süper kahramanlar okuyucularını gerçeklikten uzaklaştırarak bambaşka alemlere taşımıyor, aksine gerçeklikte bulunan sıkıntıları kucaklıyordu. Marvel'in bu kahramanlarının gerçek Amerika şehirlerinde yaşaması da bu durumun başka bir tezahürüydü (Kutlu, 2005). Marvel bu politikası sayesinde 1968 yılında 55 milyon çizgi roman satışına ulaştı ve DC'den liderliği devralmaya çok yaklaştı (Wright, 2003: 230).

Büyük Buhran dönemlerinde yüzleşemeyecekleri kadar korkunç bir gerçekliğin içinde yaşayan Amerikalılar, kurtuluşu mutlak ve her derde çare bir kahraman olan süper kahramanın şefkatli kollarında bulmuşlardı. Gerçeklik onarılıp, yüzleşilebilecek seviyeye

gelince, Amerikalılar *Örümcek Adam* gibi gerçek hayatında sorunlar yaşayan ve bunları aşmasını bilen daha hafif ve gerçekçi bir süper kahraman vasıtasıyla gerçeklikle barışmayı seçtiler. Esasında bütün bu düzenin arkasında, kapitalist sistemin kurucu aklı vardı, en büyük buhran anında da, en lüks yaşam ortamında da, her şeyden taviz verilebilirdi, ancak kapitalizm ve paranın hâkimiyeti ilelebet yaşamalıydı. Bütün bu süper kahraman modernizasyonu bu ilkenin bir yansımasıydı ve tezimizin sınırları dışında kalan bütün diğer alanlarda da benzer şeyler yaşanıyordu.

Gümüş Çağ'ın ardından Çizgi Roman'ın **Bronz Çağ**'ı (1970-1985) başlar. Bronz Çağ 1970'li yıllarda başlar ve 1980'li yılların ortasında sona erer. Gümüş Çağ'da başlayan gerçekçilik akımı Bronz Çağ'da da devam eder. Marvel o zamana kadar çok bilinmeyen *Conan, Red Sonja* ve *Kral Kull*'un haklarını satın alarak piyasaya sürer. Özellikle *Conan* çok tutulur. Bu yıllarda sansür biraz gevşer ve bu sayede Marvel korku ve mistik öğeli *Hayalet Sürücü, Zombi, Man-Thing, Son of Satan* gibi çizgi romanlar çıkarabilir. DC ise bu dönemde çıkardığı farklı çizgi romanları tutturamaz ve büyük zarar ederek zor duruma düşer. *Warlord, Beowulf* gibi çizgi romanlar piyasaya sürerek *Conan*'la rekabet etmek ister, ama istediği sonucu almak bir yana, iflas etmekten son anda kurtulur. Bronz Çağ, Amerika'nın sosyal yaşantısındaki tartışmalardan doğal olarak etkilenir ve azınlık karakterler çizgi romanlarda artar. *Falcon* isimli siyahi çizgi roman karakteri Kaptan Amerika'ya yoldaşlık etmeye başlar, *Power Man* ilk kez kendi çizgi romanına sahip siyahi çizgi roman kahramanı olur. DC evreninde *Cyborg, Bronze Tiger, Black Lightning* gibi siyahi karakterler daha önemli rollere getirilir, hatta *Cyborg* adlı karakter süper kahramanların lideri olur (Pekmen, 2011). Böylece siyahilerin Amerikan toplumuna entegrasyonu da siyahi süper kahramanlar vasıtasıyla tesis edilir. Daha önce Mussolini ve Hitler'e karşı göreve çağrılan süper kahramanlar, bu defa Amerikan toplumunun iç huzurunun tesisi için, siyahilerin Amerikan toplumuna gönüllü köleliğinin tesisi için göreve çağrılır.

Yine Bronz Çağ'da diğer entegrasyon sorunları da süper kahramanlar vasıtasıyla çözülmeye çalışır. Shang-Chi adında kendi çizgi romanı olan Çinli bir kung-fu ustasının çizgi romanı çıkar. Aynı zamanda çizgi romandaki kadınlar da "tehlikeli güzel" rolünden çıkartılıp, kendi iradelerine sahip kendi kararlarını alan cesur karakterlere dönüştürülürler. Siyahi bir kadın olan *Storm*, *X-Men*'lerin lideri olur, bayan *Hulk*, erkek *Hulk*'un gölgesinden tamamen

kurtulup bağımsızlığını ilan eder. Bronz Çağ'ın ortalarında Süpermen'in mucitleri olan Joe Shuster ve Jerry Siegel'in açlık sınırında yaşadığının ortaya çıkması piyasayı sarsar. Tıpkı savaş zamanlarında göreve çağrılıp sonra terk edilen Süpermen gibi, bu yazarlar da kaderlerine terk edilmiştir. Ancak yine de, zor zamanlarında kendilerine umut aşılayan fantastik kahramanlar icat eden bu iki yazarın bu sefaleti büyük tepki toplar ve DC ve Marvel yazar ve çizer ekiplerine daha fazla haklar sağlamaya başlar. Artık Amerikan toplumunu tehdit eden süper kötüler olmadığı için karakterlerin birbiriyle dövüştürülme fantezisi de Bronz Çağ'da başlar. Marvel ve DC karma çizgi romanlara imza atarak, karakterlerini karşı karşıya getirirler. Süpermen, Örümcek Adam ile Batman, Hulk ile, X-Men, Teen Titans grubuyla karşılaşır (Pekmen, 2011). Bronz Çağ, çizgi romanların gazete bayilerinden kurtulup kendi dükkanlarına kavuştukları çağdır aynı zamanda. Bu sayede bağımsız çizgi roman piyasası doğar. Bu tür çizgi romanlar arasında *Cerebus* ve *ElfQuest* efsane olur (Pekmen, 2011).

Bronz Çağ'ın ardından şu an içinde bulunduğumuz **Modern Çağ** (1985-Günümüz) başlar. Çizgi romanın Modern Çağ'ı tıpkı diğer alanlarda olduğu gibi en karmaşık çağdır. Bu çağın ilk on yılı (1980'ler) çizgi roman piyasasını etkileyen gelişmeler doğurur. İngiliz yazarların Amerikan çizgi romanlarını adeta istila eder ve bambaşka çizgi romanlar ortaya çıkar. Bu İngilizlerden biri olan Alan Moore, *Swamp Thing* isimli anti-kahramanı yazar, bu çizgi romanın popülerliği diğer İngiliz yazarların da yolunu açar. Yine 1980'lerde bağımsız çizgi roman piyasası *Ninja Kaplumbağalar*'ı (orjinal ismiyle *Teenage Mutant Ninja Turtles*) üretir. Eastman-Laird adlı iki arkadaşın çıkardıkları bu çizgi roman çok büyük patlama yapar, çizgi filmleri, filmleri yapılır ve oyuncakları piyasaya sürülür. Bu başarıdan cesaret alan pek çok yazar-çizer kendi yeni çizgi romanlarını ve karakterlerini yaratma çabası içine girer (Pekmen, 2011).

Yine 1980'lerde Marvel bütün karakterlerin dâhil olduğu büyük bir hikâye üretir. Marvel'in bu hamlesi olağanüstü tutar, DC hemen onu taklit eder. Daha sonra bu bir üretim mekaniği haline gelir ve tüm karakterlerin dâhil olduğu karışık hikayeler 2-3 senede bir yapılır. Bu on yıl içinde DC, karakterleriyle ilgili radikal bir karar alır. Geçen zaman içinde karakterlerin güçleri karmaşıklaşmış ve içinden çıkılamaz bir hal almıştır. DC bütün karakterlerin güçlerini sıfırlar ve sil baştan istediği şekilde yeniden yükleme yapar. Böylece

güç ve yetki karmaşası sona ermiş olur. Bu dönemde Frank Miller'in Batman yorumu olan "*Dark Knight*" (Kara Şövalye) hem Batman evreninde hem de çizgi roman dünyasında büyük bir çalkantı yaratır. Batman'ı olduğundan daha karanlık gösteren bu yorum birçok yazara ilham olur ve yeni arayışlar yaratır. Yine bu on yıl içinde *Dark Horse* firması yayına başlar. önceleri *Aliens* ve *Predator* gibi film uyarlamalarıyla işe başlayan firma, daha sonra Manga yayınlamaya başlar ve Amerikalılar ilk manga çevirilerinden oldukça etkilenir. Japon kültürünün özünden doğan mangalar çizgi zenginliği ve derinliğiyle çok etkileyicidir. Bronz Çağ'da başlayan fasikül çizgi roman modası bu on yıl içinde zirveye ulaşır. Modern Çağ'ın ikinci on yılında (1990'lar) çizgi roman kapakları biçim itibarıyla oldukça zenginleşir, bir satış stratejisi olarak yaldızlı, hologramlı, fosforlu kapaklar ortaya çıkar (Pekmen, 2011).

1992 yılında Marvel'in en çok satan 7 çizgi roman yazarının yazar-çizerleri kendilerine tanınan hakları yetersiz buldukları gerekçesiyle Marvel'den ayrılır ve her biri kendi stüdyosunu kurar, bu stüdyolar "Image" adı altında yeni bir çizgi roman firması kurarlar. Image yazar-çizerleri ortak bir evren üretirler ve bu evren içinde kendi çizgi roman karakterlerini piyasaya sürerler. Bu firmanın ilk ürünleri olan *Savage Dragon* ve *Spawn* kahramanları tutar. Image dergisi DC'ye de zarar verir, ancak Marvel'i iflasın eşiğine getirir. Image'ın başarısından etkilenen diğer genç yatırımcılar da benzer firmalar açar. Kısa süreli ve suni bir çizgi roman patlaması yaşanır. Marvel, *X-Men* gibi bir zamanlar çok popüler olan karakterlerini kullanarak ayakta kalmaya çalışır, ancak en iyi yazarlarını kaybettiği için başarılı olamaz ve 90'lı yılların sonunda iflasını açıklar Marvel'i iflasa sürükleyen bu süreç DC'yi de darboğaza sokmuştur. DC çaresizlikten ne yapacağını şaşırmış vaziyette farklı bir yol dener ve büyük kahramanlarını felakete uğratır. Süpermen ölür, Batman'in beli kırılır, Green Lantern delirir. 1996 yılına gelindiğinde bu sahte altın çağ fiyaskoyla sonuçlanır, yaratılan suni talepler parladığı gibi sönmüştür ve sadece belli başlı çizgi romanlar satılmaya başlanır. Bundan dolayı, binlerce çizgi roman hiç satılmadan iade edilir, çizgi roman piyasası çöker. Marvel'le birlikte pek çok çizgi roman firması iflasını ilan eder. Bu yıllarda kayda diğer bir gelişme de *Lady Death* dergisidir. 1994 yılında çıkan *Lady Death* çizgi romanı bikinili ve mayolu bir süper kahraman sunar, erkekleri takmayan, uzun bacaklı, dolgun kalçalı ve her yönüyle cinsellik vaat eden ve gerektiğinde kötü adamları öldüren bu süper kahraman oldukça tutan bir '*femme fatale'* olur. Modern Çağ'ın son on yılında (2000'ler) çizgi roman piyasası durulur. DC ve iflastan sonra tekrar ayağa kalkabilmiş olan Marvel kaliteli çizer ve

yazarlarla çalışma politikası belirler. Bu politika sayesinde Marvel uzun zaman sonra tekrardan popülerliğini kazanır. Bu dönemde Marvel sinemada da parlar, *Örümcek Adam* ve X-Men serileri büyük başarı kazanır. Batman serisi patlama yapar. Image dergisi *Walking Deads* dizisiyle piyasaya tutunur. Anime ve Manga patlaması Amerika'yı ve sonra tüm dünyayı sarar (Pekmen, 2011).

Görüldüğü gibi günümüzü de içeren Modern Çağ arayışların çağıdır ve daha fazla tüketim ve daha fazla kâr için arayışlar devam etmektedir. Genelde çizgi roman, özelde süper kahraman evreninde kâr için her şey değişmeye müsaittir, ancak her şey değişse bile değişmeyen bir şey muhakkak kalmaktadır, bu değişmeyen şey bu tezin sinemadaki süper kahramanlar üzerinden incelediği sistemin vazgeçilmezliği kabulü ve bu kabulü yerleştirme ve pekiştirme çabalarıdır.

### 2.5. ÇİZGİ ROMANLARDA SÜPER KAHRAMANLARIN ORTAYA ÇIKIŞI

Süper kahramanlar çizgi romanlarda doğdu, bu doğumu icbar eden sebepler ve toplumsal koşullar önceki bölümde ele alındı. Bu bölümde, bu çalışmada konu alınan süper kahraman filmlerindeki süper kahramanların çizgi romanlarda ortaya çıkışları ve biyografileri detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

**Süpermen**, süper kahramanlar tarihinin tartışmasız en etkili karakteridir, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, gerek en eski kahramanlardan biri olması bakımından, gerek neredeyse bir tanrı kadar güçlü olması bakımından tüm süper kahramanlardan daha etkin ve yetkindir. Felsefe için Sokrates neyse, süper kahramanlık tarihi için Süpermen odur. Süper kahramanların en yaşlısı olup, popüleritesiyle diğer süper kahramanlara yol açmıştır. Popülaritesi, etkisi ve gücü bakımından da bütün zamanların en büyüğü olduğunu iddia etmek abartılı olmayacaktır.

1933 yılında bir lise öğrencisi olan Jerry Siegel, Süpermen karakterini ve hikâyesini üretir ve sınıf arkadaşı Joe Shustur bu karakter ve hikâyeyi çizer. Adı *Süpermen'in Krallığı* olan bu ilk öyküdeki Süpermen, bizim bugün bildiğimiz Süpermen değildir, tam tersine kötü bir karakter, hatta bir anti-kahramandır. Bu ilk versiyondaki Süpermen, bir deneyden elde ettiği fizik ötesi güçlerini keyfince kâr ve eğlence amacıyla kullanmaktadır (Daniels, 1998:

13-14). Ancak Amerikan toplumunun o dönemdeki ekonomik ve sosyal kriz içinde kudretli bir serseriye değil, iyi kalpli bir kahramana ihtiyacı vardır, bu yüzden bu ilk Süpermen denemesi rağbet görmez. Siegel ve Shuster Amerikan toplumuna istediğini vermek için karakteri yeni baştan yazar ve çizer. Sonuç olarak bugün bilinen Süpermen ortaya çıkar. Yeni Süpermen, Kripton adında bir gezegenden gelen bir uzaylıdır, göğsünde S harfi olan bir kostümü vardır, taytlı, şortlu ve hepsinden önemlisi kaslı ve tam ideal bir Amerikalıdır (Daniels, 1998:18) Bu Süpermen aynı zamanda başka bir kimliğe sahiptir, sivil hayatta Clark Kent isminde sakar ve çekingen bir gazetecidir, meslektaşı Lois Lane'den etkilenecek, ancak Lane onun yerine diğer kimliği olan Süpermen'i seçecekti.

1938 yılında, Siegel ve Shuster bu karakterlerini bütün haklarıyla birlikte DC'ye satarlar (bkz. GCD, 1938). Süpermen aynı yıl içinde *Action Comics 1* adlı dergide yayınlanmaya başlar ve yayınlanmaya başlar başlamaz çizgi roman dünyasında görülmedik oranda büyük bir başarı elde eder. O tarihten itibaren Süpermen, kimi zamanlar inişler yaşasa da günümüze kadar sürekli yeni seriler halinde çizgi romanlarda boy gösterdi, 1992 yılında 6 milyon kopyayla tüm zamanların en çok satan çizgi romanı unvanını elde eder (Tye, 2012).

1938 yılında *Action Comics* dergisinde üretilen Süpermen, insanlara benzeyen yaratıkların yaşadığı Kripton'un bir ferdi olan bir uzaylıdır. O doğduğunda gezegeni felaketin eşiğindedir, bir bilim adamı olan babası henüz daha bebekken onu bir uzay mekiğine koyarak dünyaya gönderir, biyolojik babasının adı Jor-el, annesinin adıysa Lara'dır. Bebek Süpermen'i taşıyan uzay gemisinin yolculuğu Amerika'nın bir kırsal kasabasında (bu yer farkı versiyonlarda Iowa, Smalville, Kansas olarak farklılık gösterir) sonlanır. Kent ailesi onu evlatlık olarak alır. Amerikan toplumu bu uzaydan gelen kahramana nasıl sarılacaksa, Kent ailesi de ona daha bebekken öyle sarılır, onun göklerden gelen bir yardım olduğu içlerine doğmuştur. Bebek Süpermen'e Clark ismi verilir ve Süpermen çiftçi bir ailenin çocuğu olarak bir tarım toplumunda büyür. Kent ailesi Clark'a uzaylı kimliğini ve olağanüstü güçlerini gizlemesi için telkinde bulunur. Sevdiklerini ve kişisel gizliliğini korumak isteyen Clark, Süpermen isminde kostümlü yeni bir kimlik üretir ve gerçek kimliğini bu sayede saklayabilir. Clark Kent'ken yüzünü gizlemek için kocaman bir gözlük takar ve anında Süpermen olabilmek için kıyafetleri altında sürekli kostümünü taşır. Yakalanma riskini önlemek için tehdidin olduğu yerden uzaklaşır, tenha bir yerde Süpermen'e dönüşerek geri gelir.

Başlangıçta sadece olağanüstü bir güç ve hasar almaz bir vücuda sahip olan Süpermen'in güçleri zamanla geliştirilir ve nihayetinde neredeyse tanrısal bir güçle donatılır. Bir mermiden daha hızlı, bir lokomotiften daha güçlü, tek bir zıplamayla dev gökdelenlerin tepesine çıkabilen bir karakter olarak tasvir edilmektedir Süpermen'in gücü. Süpermen uçabilir, kuvveti sınırsız, vücudu hasar almazdır, X-Ray'dan mikroskobik görüşe kadar her türlü görüşe sahiptir, duyma yetisi sınırsız, zekâsı sonsuz, soluğu tükenmezdir. Dağları kaldırabilir, nükleer füzeleri uzaya fırlatabilir, güneşin içinde seyahat edebilir, gezegen dışında oksijensiz uçabilir. Tek bir zaafı vardır: kriptonit, kriptonu yok eden radyoaktif maddenin kalıntılarından arda kalan mineral (Daniels, 1995). Süpermen sadece bu maddeyle hasar verilebilirdir, Kriptondan arda kalan bu tek zararlı element, belki de kapitalist dünyanın kadim zamanlardan arda kalan kırıntılardan dahi nasıl ürktüğünün bir sembolüdür.

Clark sivil hayatında bir gazetecidir. Gazetecilik yaptığı *The Daily Planet* gazetesinde Lois Lane ile tanışır ve ona ilgi duyar, ancak Lane güçlü ve kaslı erkeklerden hoşlanmaktadır, sünepe Clark yerine kudretli Süpermen'e âşık olmuştur. Lane nadir de olsa bazı versiyonlarda Süpermen'in Clark olduğunu keşfetse de, pek çok versiyonda bu iki karakteri bir araya getiremez ve ikisini farklı kişiler zanneder (bkz. Grand Comics Database).

Süpermen ilk versiyonlarında oldukça kaba ve dikkatsiz olsa da çok kısa bir zaman içinde evcilleştirilir ve hatta polisle birlikte çalışmaya başlar (Glen, 2013). Bir müddet sonra ideal insan ve ideal kurtarıcı tipine kavuşur; cesur ve iyi kalplidir, adalet, ahlak ve hakkaniyet duyguları en ideal düzeydedir. Evlatlık olarak alındığı Kent ailesinden sarsılmaz bir âhlak anlayışı miras almıştır (bkz. www.ComicBookReligion.com). Bir iyilik abidesi, müşfik bir evlat, romantik bir sevgili, karizmatik bir kahraman, yakışıklı bir beyaz olan Süper kahraman hep 29 (bazı versiyonlarda da hep 34) yaşındadır ve asla yaşlanmaz (bkz. GCG). Kendi ana vatanı olan Krypton'u kaybeden Süpermen, dünyaya gözü gibi bakar ve dünyanın kurtarıcısı ve koruyucusu, yani muhafızı haline gelir. Bu aynı zamanda kendi ailesi olan Kent ailesi ve arkadaşlarının da korunması anlamına gelmektedir.

Sistem Lane'le Süpermen'i ayartmış ve kendi hizmetine koşmuştur. Lane'in yanında, ideal aile için elzem olan kendisini evlatlık olarak alan Jonathan ve Martha Kent'te Süpermen'in vazgeçilmezlerindendir. Sistem Süpermen'i ailesinden ve kendi evreninden kopartmış, ancak ona yeni bir aile ve yeni bir sevgili vermiştir. Böylesine baştan çıkarıcı bir

teklife hangi kahraman direnebilir? Bunların yanında Süpermen'in çocukluk aşkı olan Lana Lang, kolej aşkı olan Lori Lemaris ve kendi gezegeninden gelen Süper Kız diğer aşk ilişkileridir. En nihayetinde sistemin temsilcisi ve muhafızı olan Süpermen, sistem tarafından insanların arasına karıştırılmış ve insanlarla kurduğu ilişkiler ve mücadelesi sayesinde sistemle olan bağını unutturmuştur. Ancak detaylı bakıldığında, Süpermen'in düşmanlarının temelde kapitalizmin düşmanları olduğu ortaya çıkacak ve bu bağ gözler önüne serilebilecektir.

İlk versiyonlardaki düşmanlar zamane gerekliliklerine uygun olarak gangsterler, yozlaşmış politikacılar, hırsızlar, kaba kocalar gibi sıradan insanlardır. Daha sonra Süpermen'in düşmanları büyür ve 1940'da en bilindik düşmanı olan Lex Luthor üretilir. Luthor zengin ve güç tutkunu bir Amerikan iş adamıdır, dahi bir mühendis ve dünyanın en zeki insanlarından biridir (Bkz. Grand Comics Database). Luthor'un iktidar sevdasının başlı başına bir suç olması sistemin suç tanımıyla ilgilidir, sistem kendisine ortak istememektedir ve bu yüzden muhafızları olan süper kahramanlarına bütün güç tutkunu ve iktidar sevdalılarını hedef gösterir. Tezin konusunu teşkil eden süper kahramanların en ünlüsü olan Süpermen'in sistemle ilgili temsil işlevi filmler üzerinden daha sonra detaylı işlenecektir.

Süpermen'den sonra en büyük süper kahraman olarak kabul gören **Batman** de DC Comics tarafından üretilmiştir. Karakterin mucitleri Bob Kane ve Bill Finger'dir, ilk olarak *Detective Comics* dergisinde 1939 yılında görünmüştür (McMillan, 2015). Batman, Süpermen'in kazandığı büyük başarıdan ilhamla üretilmiştir. Hemen popüler olan Batman, kısa sürede kendi çizgi roman serisine kavuşur ve günümüze kadar çeşitli yorumlamalarla gelir.

Batman'in kamuflaj için kullandığı kimlik Bruce Wayne'dir, Bruce Wayne zengin bir Amerikan çapkınıdır ve kendisine ait Wayne adında dev bir şirketi vardır. Wayne küçük yaşta Babası Thomas Wayne ve annesi Martha Wayne'in katledilmesine şahit olmuş ve suçlulara karşı intikam yemini etmiş ve bu intikamı adalet duygusuna sadakatle beslemiştir. Bruce Wayne kendisini fiziksel ve zihinsel olarak yetiştirmiş ve yarasadan ilhamla yarattığı bir karakter olan Batman kimliğiyle suçla savaşmaya adamıştır kendini (Scott, 2008: 40-44). Batman gerçek kimliğini gizleyebilmek için sivil hayatta zengin bir berduş ve avare bir

çapkın rolünü oynar. Batman kimliğinin yaşam alanı ise mağaradır, *Batcave* isimli mağarada Batman'in savaş araçları da saklanmaktadır (Bkz. Grand Comics Database).

Bruce Wayne'i kahraman eden şey, ailesinin alelade bir cinayete kurban gitmesidir. Wayne anne ve babasının gözlerinin önünde katledilmesine şahitlik etmiş ve bu travma onun bundan sonraki hayatı için belirleyici olmuştur. Bir suça kurban giden ailesinin intikamını almak için bütün suçlulara ve suça savaş açan Wayne, fiziksel ve bilimsel mükemmelliğe ulaşmayı hedefler (Finger-Kane, 1939).

Batman kurmaca bir kent olan Gotham şehrinin ücrasındaki Wayne malikânesinde yaşar ve öncelikle bu şehri korur, tıpkı Süpermen gibi onun da yardımcıları, tutkuyla bağlandıkları ve yoldaşları vardır. Kâhyası Alfred onun ailesi gibidir, onu büyütmüş ve gerçek kimliğini bilen az sayıda kişiden biridir. Polis komiseri Gordon, Batman'in suçla birlikte savaştığı bir yol arkadaşıdır, Robin ise suçla savaşmakta kendisine yardım eden bir süper kahraman özentisidir. Batman'in de yine kendisine benzeyen ve aynı isimde (*Batgirl*) suçla savaşan bir kız arkadaşı vardır. Bunun dışında Kedi Kadın (*Catwoman*) Batman'in Batman kimliğiyle pek çok versiyonda gönül ilişkisi yaşadığı başka bir karakterdir (Daniels, 1999).

Diğer süper kahramanların aksine Batman'in süper güçleri yoktur, Batman dehasına, fiziksel maharetlerine, dövüş sanatlarına olan hâkimiyetine, dedektif kabiliyetlerine, bilim ve teknolojiye, devasa servetine ve asla pes etmeyen mizacına dayanarak ve bunları kullanarak süper kahraman olur. Wayne zenginliği sayesinde en yeni teknolojileri kullanır, hatta yeni teknolojilerin üretilmesini sağlar, en iyi şekilde dövüş sanatlarını öğrenir ve kendini ideal bir biçimde yetiştirir. Acıya dayanmayı öğrenir, telepati ve zihin kontrolü eğitimleri alır, pek çok dil bilir, her tür tuzaktan kurtulacak kadar zekidir (Bkz. Daniels, 1999). Aslında Batman'in en büyük süper gücü, bitip tükenmek bilmeyen zenginliğidir demek yanlış olmaz, Wayne bu zenginlikle bilimi, bilim sayesinde de gücü satın alır. Ancak satın aldığı bu güç, kendisine bir şartla satılmıştır, sisteme karşı kullanılmaz ve sistemin restorasyonu için kullanılması baştan kabul edilmiştir. Batman bu anlamda ABD'ye oldukça benzemektedir.

Batman teknolojiye yaptığı yatırımlar sayesinde bilimden en üst düzeyde yararlanır, yeryüzünde bir örneği dahi olmayan araçlar onun hizmetindedir. Batman'in kıyafeti olan *batsuit,* Batman'in düşmanlarıyla savaşmasında ona yardımcı olur, kurşun geçirmez ve diğer

silahlara da dayanıklıdır. Batman'in kemeri, pek çok silah ve savaş aracını taşıyan bir kemerdir. Batman'in otomobili olan *Batmobil* eşsiz benzersiz bir teknolojik donanıma sahip olan bir araçtır, bunun dışında Batman'in kendine has *Batplane* adında bir uçağı bile vardır (Bkz. Daniels, 1999). Batman'in göreve çağrısı Süpermen'e göre çok daha somuttur, tıpkı tehlike anında göreve çağrılan bir fedai gibi Batman de bir tehlike olduğunda göğe yansıtılan Batman sinyaliyle göreve çağrılır.

Joker, Batman'in en önemli düşmanıdır, Batman'le eş zamanlı olarak DC Comics tarafından üretilmiştir. Cinayet, hırsızlık, terör her şey Joker'in ilgi alanına girer, ancak Joker alelade bir suçlu değil, Joker bir suç dehasıdır, psikopattır ve sadistçe bir mizah duygusu vardır (Lewis, 2006: 31-34). Joker aynı zamanda bir gösteri sanatları ustasıdır, yaptığı her şeyi bir şovmen edasıyla yapar, gösteri yoksa haz da yoktur (Weiner-Peaslee, 2015: XIX). Joker ölüm korkusu ve diğer bütün insani kaygılardan arınmıştır, akıl dışının kişileştirilmiş halidir, Batman'ın karşı olduğu her şeyi sergiler (Bill, 1991: 6-7). Joker'in dehası çılgınlık düzeyindedir, empati, bilinç, doğru ve yanlışın bilgisinden uzaktır (Travis, 2012: 180). Joker'in süper güçleri yoktur, bütün gücünü zekâsından alır. Bu noktada sistemin kendisine tehdit olabileceğini tespit ettiği yeni bir şey ortaya çıkar: insan zekâsı. O halde kontrolsüz zekâ düşmanlaştırılmalı ve süper kahramanlar bu tür zeka sahiplerinin üzerine salınmalıdır. Sistemin tezgâhından geçmemiş deha, yok edilmesi gereken bir kötülüktür. Öyle ki, bu dehaya çılgınlık adı verilir ve önce bütün toplumsal vasıtalarla şeytanlaştırılır, sonra da yok edilir.

Çizgi romanlardaki süper kahramanların en eskilerinden ve etkililerinden biri olan **Kaptan Amerika,** Marvel Comics tarafından ilk olarak 1941 yılında yayınlanır, karakterin mucitleri Joe Simon ve Jack Kirby'dir. Kaptan Amerika ilk olarak II. Dünya Savaşı için icat edilmiş, yani göreve çağrılmış kahramanlardan biridir. Yurt sever bir süper asker olarak tasarlanmış ve çizgi romanlarda mihver devletlerine (Almanya, Japonya, İtalya) karşı savaşmıştır. Kaptan Amerika için üretilen arka plan hikâyesi de bir asker hikâyesidir, Kaptan Amerika fakir bir ailenin çocuğu olarak doğan Steve Rogers'dir. Rogers sanat okulu okumuş iyi bir ressamdır, Nazilerin Avrupa'yı ele geçirmesine seyirci kalmamak için orduya yazılmak ister, ancak vücudu zayıf bulunur ve askerliğe yeterli görülmeyerek reddedilir. Ancak ordunun süper asker projesi vardır ve Steve bu projeye katılır ve normal bir insanın 4 katı

kadar güçlenerek Kaptan Amerika'ya dönüşür. Steve, II. Dünya Savaşı sırasında Amerika'nın en büyük süper kahramanı olarak Nazilerle savaşır ve ABD'yi Nazilere karşı korur. Daha sonra buz denizine düşer ve donar, ancak sonra tekrar hayata döndürülür (Simon-Kirby, 1941). O da benzeri süper kahramanlar gibi savaştan sonra kızağa çekilmiş ve unutulmaya yüz tutmuştur. Ancak günümüze kadar farklı zamanlarda yine gerektiğinde kullanılmış ve değişik versiyonları üretilmiştir. Kaptan Amerika her askerin yapması gerektiği gibi Amerikan bayrağı motifi taşıyan bir kostüm giyer ve neredeyse her güce dayanaklı bir kalkana sahiptir.

Kaptan Amerika'nın süper güçleri yoktur, ancak süper askeri serumu sayesinde güç, esneklik, hız, dayanıklılık vb. özelliklerde insan potansiyelinin zirvesine varmıştır. Yine bu serum sayesinde Rogers'in vücudu sürekli yenilenmekte ve hiç yıpranmamaktadır. Kaptan Amerika judo, boks, kick boks ve pek çok dövüş sanatında ustadır. Karşılıklı dövüşte en güçlü süper kahramanlardan biridir (Powell, 2007).

**Örümcek Adam,** Marvel'e ait diğer bir süper kahramandır ve Stan Lee ve Steve Ditko tarafından üretilmiş ve ilk olarak *Amazing Fantasy* isimli çizgi romanda 1962 yılında yayınlanmıştır. Sivil hayattaki ismi Peter Benjamin Parker olan Örümcek Adam, henüz bir bebekken anne ve babasını bir uçak kazası sonucu kaybeder. Ailesinin ölümünden sonra Peter'in amcası Ben ve yengesi May onu evlatlık olarak alır ve kendi öz çocukları gibi yetiştirirler. Örümcek Adam, New York'ta amcasıyla birlikte yaşar. Peter çok zeki biridir, ancak sosyal hayatı oldukça sıkıntılıdır, arkadaşları tarafından sürekli itilip kakılır ve dışlanır, derslerinde başarılıdır, bunun için arkadaşları ona inek muamelesi yapar. Peter bir örümcek ısırığı sayesinde süper kahramana dönüşür. Bir deney gezisi esnasında, radyasyona maruz kalmış bir örümcek tarafından ısırılan Peter, kendini kötü hisseder, eve gidip yatar, uyandığında süper kahraman olmuştur, gözlerinin artık gözlüksüz görebildiğini fark eder, aynı zamanda çok güçlü ve çevik bir hal kazanmıştır. Peter engel olabileceği bir hırsızı bilerek durdurmaz ve o hırsız Peter'in amcası Ben'i öldürür. Ben ölürken Peter'e "büyük güç büyük sorumluluk getirir" der. Bu da bir bakıma dünyanın en güçlü devleti olan Amerika'nın kendi kendine yaptığı bir telkindir.

Amcasının ölümünden kendini sorumlu tutan Peter, gücün getirdiği sorumluluğu kavrar ve kendini suçla savaşmaya adar. Süper kahramanlık hayatını yengesiyle yaşayarak

geçirecek Peter, Kendine bir kostüm yapar ve sivil hayatıyla kahraman hayatını iki farklı kimlik kullanarak birbirinden ayırır. Peter, Örümcek Adamlığı yüzünden üniversiteyi yarıda bırakır ve fotoğrafçılığa başlar, en çok örümcek fotoğrafları satar (Daniels, 1991: 95). Süper kahramanların topluma pazarlanması sistemin çift yönlü kazanç sağladığı bilinçli bir politikadır, bu sayede hem sistem kendi vazgeçilmezliğini ve mutlak iyiliğini pekiştirir, hem de bunun karşılığında milyarlarca dolar para sisteme geri döner.

Örümcek Adam psikolojik olarak her bakımdan sorumludur, aşağılık kompleksi vardır, kadın korkusuna sahiptir. Anti sosyaldir, iğdiş edilme kompleksine sahiptir, Ödipal karmaşa yaşamaktadır, sakar ve nevrotiktir (Kempton, 1965). Görünürde bu kadar arızalı birinin süper kahraman olması için hiçbir sebep yoktur. Ancak Peter'i süper kahraman yapan şey de, tam olarak yaşadığı bu sorunlardır. Savaş zamanlarında askerleri göreve çağıran sistem, barış zamanında bireysel psikolojileri tedaviye yönelir ve kentli insanların kent yaşantısı sonucu karşılaştıkları sorunları giderecek önlemler alır, Örümcek Adam bunlardan biridir ve toplumda bu sorunu yaşayan çok sayıda insan olduğu için Örümcek Adam büyük başarı kazanır.

Bütün bunların yanında soğuk savaş yıllarında komünizm tehdidi baş göstermişken ortaya çıkan Örümcek Adam, Amerikan gençliğine ideal olanın liberalizm olduğuna dair bir portre sunmuştur. Örümcek Adam aşırı solculuk ve aşırı milliyetçilerle mücadele eden kanunlara bağlı mutedil bir liberaldir, işte Amerikan sisteminin o dönem gençler için hazırladığı insan tipi de budur (Bkz. Wright, 2003: 234).

Örümcek Adam'ın örümceğe benzer güçlere sahiptir, kendinden onlarca kat ağır nesneleri kaldırabilir, refleksleri çok hızlıdır ve müthiş bir dengeye sahiptir. Duvarlara tutunabilir, el ve ayaklarındaki ince fakat çelikten güçlü ağlar ona bu gücü sağlar, bu ağları atarak belli mesafeleri istediği gibi uçarak kat edebilir. Bunların dışında, örümcek hissi sayesinde tehlikeleri önceden hissedebilir. Örümcek Adam kimya, fizik, biyoloji, matematik ve mekanik gibi pek çok alanda uzmanlaşmıştır (Gresh-Robert, 2002).

Örümcek Adam'ın kalbi de boş değildir, daha bir kolej öğrencisiyken kendisine yardımcı karakter olarak Gwen Stacy atanmıştır. Stacy, öldürülene kadar Örümcek Adam'ın biricik sevgilisi olarak kalmıştır, her ne kadar daha sonraları Örümcek Adam, Mary Jane

Watson'la evlense de Stacy onun kalbindeki müstesna yerini her zaman korumuştur (Sanderson, 2007: 30-33).

Aşkları olduğu gibi düşmanları da vardır Örümcek Adam'ın. Doktor Octopus en büyük ve en ezeli düşmanıdır. Norman Osborn, Venom diğer büyük düşmanlarıdır. Her versiyonda ya biriyle, ya hepsiyle birlikte savaşır Örümcek Adam ve her defasında muhakkak galip gelir (Cronin, 2014).

Genel olarak bakıldığında toplumsal düzen için göreve çağrılan kahramanlardan farklı olarak, Örümcek Adam bir düzlemde birey merkezli göreve çağrılmıştır. Nitekim, asosyallik alışverişe manidir, oysa sistem alışverişten beslenmektedir, o halde alışveriş yapmayanlar hasta kabul edilmeli ve tedavi edilmelidir. Toplumsal ve bireysel sağlıkla kastedilen şey, sistemin istediği şekilde paranın kullanımına hizmet edecek ve sistemin kurduğu güç hiyerarşisine gözleri kör ve gönüllü bir şekilde hizmet edecek bir insanlık halidir. Örümcek Adam bunun tesisi için vardır ve başarısız olduğu söylenemez.

**X-Men,** Marvel'in ürettiği bir grup süper kahramandır, bu sefer göreve çağrılan tek bir şahıs değil bir mutant topluluğudur. Stan Lee ve Jack Kirby tarafından üretilen X-Men çizgi romanı ilk olarak 1963 yılında yayınlanmıştır. X-Men evrimdeki bir değişim sonunda insanüstü güçlerle doğan ve genelde ergenlik döneminde bu güçleri ortaya çıkan bir grup mutant süper kahramandır. X-Men mutantlara karşı yaygın ve şiddetli bir önyargı ve baskı olan bir dünyada mutantlar ve insanlar arasındaki barış ve eşitlik için savaşır. Profesör X olarak bilinen Charles Xavier, mutant grubunun lideridir ve zihin okuma ve kontrol etme yeteneğine sahiptir. X-Men grubunun üyeleri Angel, Beast, Cyclops, Iceman, Marvel Girl ve Volverin'dir. X-Men'in en büyük düşmanı Magneto adında manyetik alanları canlandırma ve kontrol etme yetisine sahip bir mutanttır. Profesör X, insanlar ve mutantlar arasında eşitliği ve barışı savunan bir mutantken, Magneto insanların tehdit olduğunu ve yok edilmesi gerektiğine inanır (Bkz. X-Men, Marvel Universe Wiki).

Doğal olarak bu topluluğun mutant olması, mutant oldukları anlamına gelmez, nitekim sistem her zamanki hilesine burada da başvurmuştur. Daha sonra detaylı değineceğimiz üzere mutantlar ötekileştirilmiş toplulukları temsil etmektedir ve bu mutant

süper kahraman topluluğuyla, ötekileştirilmiş toplumsal sınıflarla asıl sınıflar arasındaki tehlikeli gerilimleri sistem lehine çözülmeye çalışılmıştır.

Afriko-Amerikalılar, Yahudiler, komünistler, LGBT bu mutant süper kahramanların entegrasyon projesine dahildir. Bu bakımdan X-Men her şeyden önce ırkçılık, bağnazlık ve önyargılarla ilgili bir projedir. Öyle ki Profesör X, Martin Luther King'e benzetilir ve Xavier'in rüyası esasında King'in rüyasıdır. Mutantlar da tıpkı siyahiler gibi toplu şiddetin kurbanıdır. Mutantların da tıpkı siyahiler gibi tecrit edildiği ve köleleştirildiği yerler vardır. Mutantlara yönelik şiddet ve ön yargı anti-semitizmle de açıkla ilişkilendirilmektedir. Bir soykırımdan arda kalan Magneto, Yahudilerin Nazi Almanyasındaki kaderiyle mutantların insanlar arasındaki halini benzetmektedir. Genosha adasındaki mutant köle kampları Nazi toplama kamplarıyla birebir örtüşmektedir. X-Men grubunun toplumsal olanla ilgisi bunlarla kalmaz, X-Men üyeleri değişik etnik ve dini kimliklerden, genellikle de azınlıklardan gelmektedir. Ekip üyelerinden Shadowcat, Sabra ve Magneto Yahudi, Dust ve M Müslüman, Nightcrawler Katolik, Neal Shaara-Tunderbird Hindu'dur. Bunun yanında, Jubilee Çin orijinli bir Amerikalı, Gambit Fransız asıllı, Warpath Apaçi'dir. Bunların yanında Kanadalı, Rusya, İrlandalı, Afganistanlı, İngiliz, Brezilyalı, Alman, Ukraynalı vb. yerlerden ekip üyeleri vardır (Lyubansky, 2008: 75-90). İlk bakışta bile bu türden bir ekip, Amerika'ya dünyanın her yanından göçüp gelen seçkin beyinlerin Amerika için çalışması ve Amerika'yı, Amerika yapmasını akla getirmektedir.

**Hulk,** Marvel'in bir başka süper kahramanıdır, Stan Lee ve Jack Kirby tarafından üretilmiş ve 1962 yılında ilk kez yayınlanmıştır. Popüler kültürdeki en ikonik karakterlerden biri olmuş, hem pazarlama hem söylem itibarıyla büyük başarı kazanmıştır (Bkz. Hulk, Marvel Universe Wiki).

Hulk'un arka plan hikâyesi oldukça acıklıdır. Gerçek hayattaki ismiyle Robert Bruce Banner kendisinden nefret eden alkolik bir babaya sahiptir, annesi kendisini sevmekte, ancak bu durum babasının öfkesini kamçılamaktan başka bir işe yaramamaktadır. Bir gün babası Bruce'u döverken, annesi araya girer ve babası annesini öldürür. Bu olay Bruce için büyük bir travma yaratır. Banner, artık fiziksel olarak zayıf, sosyal olarak içe kapanık, duygusal olarak çekingen birisidir. Bruce bütün bunlara rağmen zeki ve bilime düşkün biridir ve bu ordu tarafından fark edilir ve ordu için çalışmaya başlar. Amerikan ordusu için bir

projede çalışırken, deney alanında dikkatsizlik sonucunda radyoaktif bir maddeye maruz kalmak üzere olan bir genci kurtarayım derken kendisi radyoaktif maddeye maruz kalır, aldığı gama ışınlarıyla Hulk'a dönüşür. Hulk yeşil derili, kaslı ve dev gibi bir fiziğe sahiptir. Banner Hulk'la birlikte çift kişilikli yaşamaya başlar, hayatının tehlikede olduğunu hissettiğinde ya da aşırı sinirlendiğinde istemsiz bir şekilde Hulk'a dönüşmektedir (Bkz. Hulk, Marvel Universe Wiki). Tabi ki sistem bu kontrolsüzlüğü kontrol etmek için icat etmiştir ve her halükarda kendi hizmetinde kullanacaktır.

Hulk öfkeyle tetiklenen sınırsız bir güce sahiptir. Öfkesi ne kadar büyürse gücü de o kadar büyür. Yüzlerce metreyi tek bir sıçrayışta atlar, dağları yerinden oynatabilir. Elleriyle şok dalgaları yaratabilir, sonik bombaları tetikleyebilir, her tür fiziksel hasara dayanıklıdır, nükleere, zehre vb. Hasar alan yerleri yeniden büyümekte ve serpilmektedir. Bütün bu özellikleri yanında gerçek kimliği olan Bruce Banner'in nükleer fizikteki dehası da vardır. Böylece Hulk en güçlü süper kahramanlardan biridir (Bkz. Hulk, Marvel Universe Wiki).

Hulk ve Banner ayrı ayrı yalnızlık tutkunu karakterler olsa da, sistem onun etrafını da doldurmayı ihmal etmez. Banner'in etrafı aşkı Bett Ross, arkadaşı Rick Jones, kuzeni dişi Hulk, çocukları Hiro-Kala ve Skaar'la çevrilmiştir (Bkz. Hulk, Marvel Universe Wiki).

Banner'in istemsizce Hulk adında bir canavara dönüşmesi ve kendini kontrolde zorlanması çok ince düşünülmüş bir sosyal ve psikolojik pansuman işlemidir. Sembolik düzeyde sistem, öfkeden, özellikle kontrolsüz öfkeden korkmaktadır, bu öfkeyi kendi düşmanlarına yönlendirmek için Hulk'u yaratır. Sistem insanların oldukları şeylerden başka şeylere dönüşmelerinden endişelenmekte ve dönüştükleri şeyleri de evcilleştirme ve kendi hizmetine alma çabasındadır. İster insan ol, ister canavar, illa ki benim hizmetimde olacaksın mottosuyla bütün kaçış olanaklarını önceden tespit edip zararsız hale getiren sistem, canavarı da boyunduruğa vurmuştur. Kafka'nın bir sabah uyandığında böceğe dönüşmüş insan benzetmesini aklımıza getirecek olursak, burada sorun böceğe veyahut başka bir şeye dönüşmüş olmak değildir, sabah kalkıp işe ve alışverişe giderek sistemin sınırlarına ve değerlerine saygı göstermek kaydıyla herkes her şey olabilir.

Hulk'un Soğuk Savaş ve Vietnam'a bir tepki olarak üretildiği varsayımlarına (Lahr, 2003) bakıldığında burada söylenilenler doğrulanmış olur. Bunun yanı sıra radyasyon

ve nükleer bilimden korkan insanoğlunu, sonucun hiç de korkulduğu kadar kötü olmayacağına ikna edilmesi vazifesi verilen kişi de Hulk'tur. Bu bakımdan sistem kendi karşıtı direnişçilerin öncülerini atamayı da ihmal etmez. Bu sayede olası sistem karşıtı düşünceleri de yönlendirme imkanını elde etmiş olur.

**Demir Adam**, Marvel'in 1963 tarihli başka bir süper kahramanıdır, Demir Adam'ın gerçek ismi Anthony Edward Tony Stark'tır, New York'lu halis muhlis bir Amerikan vatandaşıdır. Gerçek hayatta tıpkı Batman gibi zengin ve havai bir iş adamıdır. Fizikte ve elektrik mühendisliğinde doktora derecesi vardır, süper güçleri yoktur, ancak her tür cihazı icat edip kullanmasına imkân tanıyan bir zekası vardır, bu sayede süper kahraman olur. En büyük silahı, her tür donanıma sahip zırhıdır (Bkz. Iron Man, Marvel Universe Wiki).

Tony Stark rakip şirketin kumpası sonucu trafik kazasında ölen iş adamı bir babanın ve yine aynı kazada ölen bir annenin oğludur. Babasının ölümünün ardından kendine kalan Stark şirketini işletmeye başlar ve silah işine girer. Ancak babasının ve kendisinin iş ortağı olan Obadiah Stane'in Afganistan'daki bir terör örgütüyle kurduğu tuzak suikast sonucu Stark'ın vücuduna şarapnel parçaları girer. Kalbi hasar alır, ölmemesi için kalbinden şarapneli uzak tutacak mıknatıslı bir zırh üretirler, böylece Tony ölmez. Bu zırh Demir Adam'ın ilk zırhı olur, bu zırhta manyetik silahlar da vardır. İlk başlarda Tony zırhla ilgili gerçeği herkesten gizler, daha sonra nişanlısı Joanna gerçeği öğrenir ve ona destek olur. Bu sayede Tony zırhını geliştirir ve Demir Adam olarak başka bir kişilikle suçla savaşmaya başlar (Bkz. Iron Man, Marvel Universe Wiki).

**Thor** yine Marvel'in ürettiği 1951 tarihli bir süper kahramandır, tam adı Thor Odinson'dur, gerçek hayatta ise Donald Blake kimliği arkasına saklanmaktadır. Doğum yeri Norveç'te bir mağara olsa da, gönüllü bir Amerikan vatandaşıdır. Savaşçılık, maceraperestlik, doktorluk gibi meziyetleri vardır (Bkz. Thor, Marvel Universe Wiki).

İskandinav mitolojisinin en güçlü tanrılarından biri olan Thor, süper kahramanlığı doğrudan terfi ettirilmiştir, arka plan hikâyesi mitolojide saklıdır. Thor Asgard tanrıların efendisi olan Odin'in oğludur. Odin oğlu için bir büyüyle güçlenmiş Mjolnir adında bir çekici yapar ve onu bir savaşçı olarak eğittikten sonra çekici ona verir, artık Asgard'ın en büyük

savaşçısı Thor'dur. Thor bu gücü yüzünden kibre kapılır ve büyük hatalar yapar. Babası ona mütevaziliği öğretmek için onu ölümlü bir beden içinde Donald Blake olarak dünyaya gönderir. Thor, Blake olarak tıp okulundan büyük bir başarıyla mezun olur, her türlü takdire mazhar olan parlak bir cerrah olarak New York'ta kendi yerini açar, bu esnada elbette romantik olarak da boş kalmaz ve yanında çalışan hemşire Jane Foster'e âşık olur. 10 yıllık dünya macerası ardından dünyayı istila etmeye çalışan Kronanlılarla Thor olarak savaşır ve dünyayı kurtarır ve Don Blake olarak New York'a döner. Bu sırada babasının bir ölümlüyle aşk yaşamasından hoşnut olmadığı için aşkıyla ilgili sıkıntılar yaşar (Bkz. Thor, Marvel Universe Wiki).

Mitolojiden çalınmış birisi olarak Thor pek çok süper kahramandan daha güçlü ve dayanıklıdır, hastalığa, yaşlılığa ve yıpranmaya kapalıdır. Kozmik ve mistik enerjilerden yararlanır, büyü benzeri güçler kullanır. Thor'un çekici Mjolnir Thor'a fırtına, yağmur, şimşek, gök gürültüsü yaratma imkânı verir. Her tür şeyi delip geçen Mjolnir Thor'u istediği kılığa dahi sokabilir (Bkz. Thor, Marvel Universe Wiki).

Görüldüğü gibi Thor da Süpermen gibi dünyaya gönderilmiş bir kahramandır ve yine Süpermen gibi aşkla ayartılmış ve Amerika'nın hizmetine kendini sunmuştur. Şimdiye kadar çizgi romanlarda tartıştığımız, kapitalizm ve süper kahramanlar ilişkisi sonraki bölümde filmler üzerinden, çalışmanın başında verilen modele göre ele alınacaktır.

# 3. BÖLÜM: SÜPER KAHRAMAN FİLMLERİNDE EVRELER VE DÜZEYLER

Süper kahraman filmlerinin anlatı yapısını oluşturan tehdit merkezli düzey ve evrelere önceki bölümlerde kısaca değinildi. Birinci düzeyde, *Başlangıç Hali-Tehdidin Ortaya Çıkışı, Kahramanın Mücadelesi-Başlangıç Haline Dönüş* olarak, ikinci düzeyde *Yerleşik Düzen-Düzene Saldırı-Düzenin Muhafazası-Düzene dönüş* olarak modellediğimiz bu evrelerin süper kahraman filmleri üzerinden tespiti ve değerlendirilmesi yapılacaktır. Ayrıca bu filmlerde kullanılan Hollywood'un anlatım stratejileri saydamlık, özdeşleşme, neden-sonuç ilişkisi, nesnel anlatı gibi temel özelliklere değinilecektir. Tespit ettiğimiz model ilk olarak, süper kahramanların ilki ve öncüsü olarak kabul edilen Süpermen filmleri üzerinden ele alınacaktır.

## 3.1. SÜPERMEN "GAZETECİLİK GÖKTEN İNMİŞ BİR MESLEKTİR"

### 3.1.1. *Süpermen Ve Köstebek Adam* (1951)

Lee Sholem'in yönetmen koltuğunda olduğu ilk Süpermen filmi *Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) altmış dakikalık siyah beyaz bir filmdir (bkz. http://www.imdb.com). Süpermen rolünde George Reeves, Lois Lane rolünde ise Phyllis Coates oynamaktadır. Dönemin en ünlü yıldızlarını bir araya getiren film, seyirci için film başlamadan özdeşleşme imkanlarının yolunu sonuna kadar açmıştır.

Filmin hemen başında filmin öyküsünden bağımsız olarak bir erkek dış sesiyle Süpermen'in kahraman olarak kısa bir tanıtımı yapılır: Kripton adlı bir gezegenin patladığı ve bu gezegenden kurtulan tek kişi olan Süpermen'in süper güç ve yeteneklerle donanmış olarak dünyaya geldiği anlatılır. Süpermen'in dünyada kendine seçtiği kamuflaj kimlik olan gazeteci Clark Kent kimliği ve Daily Planet gazetesindeki konumundan övgüyle bahsedilir. Hepsinden önemlisi Amerikan Bayrağı önündeki Süpermen görüntüsü üzerine Süpermen şöyle tanıtılır: *"hakikatin, adaletin ve Amerika yaşam tarzının yılmaz bekçisi ve kötülüğün güçleriyle savaşın yorgunluk nedir bilmez cengaveri".* Film böylece söylemek istediği her şeyi en başta söyleyerek başlar, anlatılan hikaye bir yanıyla sıradan insanın hikayesidir ve Süpermen güncel hayatı, refahı ve huzuru savunmaktadır. Filmin hemen başında seyirciyi bu şekilde teskin eden klasik anlatı hemen sonrasında aradan çekilir, saklanır ve seyirciyi öyküyle başbaşa bırakır.



**RESİM 1: Amerikan yaşam biçiminin yılmaz bekçisi Süpermen**

Daily Planet gazetesi, dünyanın en derin petrol kuyusuyla ilgili gelen garip haberleri araştırmaları için çalışanları Clark Kent ve Lois Lane'i, Silsby kasabasına gönderir. Clark ve Lois'e, Ulusal Petrol Şirketi halkla ilişkiler temsilcisi John Craig eşlik etmektedir. Kuyuya vardıklarında bir sürprizle karşılaşırlar. Kuyunun şefi Bill Corrigan kuyuyu kapatmaktadır. Corrigan kuyuyu kapatmasına dair bir rapor ve talimat aldığını iddia eder. Clark raporda ne yazdığını sorunca, Corrigan raporun içeriğiyle ilgili bilgi vermeyi reddeder. Bu da elbette gazetecilerin merakını ve iştahını kabartır. Clark ve Lois daha sonra geriye dönüp araştırma yapmak üzere kuyudan ayrılır. Hemen sonra geceleyin, gece bekçisi Pop Shannon kuyudan garip sesler geldiğini duyar, ancak kuyudan çıkan iki Köstebek Adamı göremez. O sırada daha önceden zaten şüphelenmiş olan Clark ve Lois kuyuyu detaylı bir şekilde araştırmak için geri dönmüştür, ancak Pop'un cesedini bulurlar ofiste. Clark etrafı araştırırken, Köstebek Adam, Lois'e görünür ve Lois korkuyla çığlığı basar. Clark Köstebek Adamları görmemiştir ve olayı araştıran Corrigan ve şerif, Pop'un kalp krizinden öldüğüne ve Lois'in Köstebek Adamlar hikâyesinin hayal ürünü olduğuna karar verirler. Ancak Clark, gönderilen raporun içeriğiyle ilgili bilgi alır. Yeraltındaki kuyunun ve bulunan maddelerin detaylarını öğrenen Clark, yer katmanının altında gelişmiş canlı türleri olabileceğini düşünür ve bekçinin bu yaratıkları gördüğü için korkudan kalp krizi geçirmiş olabileceğini söyler. Corrigan bunu karşı çıkmak için kuyunun ağzını kapattığını ileri sürünce, Clark oraya geldiklerinde kapağın açık olduğunu söyler. Bu sırada, kuyudan çıkan Köstebek Adamlar kasabaya inmiştir bile. Kasaba, kuyudan çıkan Köstebek Adamların Silsby'de dolandığı ve dokundukları her şeyi

ateş topuna çevirdikleri haberiyle çalkalanmaktadır. Köstebek Adamlar kasabada bir çocuğa denk gelirler, çocuk onlardan korkmaz ve onlarla top oynamak ister, Köstebek Adamlar çocukla top oynayalım derken topa temas edince top aleve dönüşür. O sırada teyakkuza geçmiş olan kasabalılar Silsby Otel'de toplanmış durumu tartışmaktadır.



**RESİM 2: Köstebek Adamlar**

Clark Kent, kasabalılara yaratıklara itinalı davranmalarını telkin eder. Ancak o esnada çocuğun annesi Köstebek Adamları görür ve çığlığı basar ve bu çığlık şiddete meyilli ve linç müptelası kasabalı hırçın adam Luke Benson'a aradığı fırsatı verir. Benson halkı şiddete teşvik eder, kasabalılar galeyana gelir. Clark bakar ki olacak gibi değil, hemen Süpermen'e dönüşür. Süpermen ilk iş olarak anne ve çocuğu radyoaktif tarama için hastaneye gönderir ve hemen sonra olayı haber yapan Lois'i, yapacağı haber ulusal bir paniğe neden olacağı için haber yapmaması için uyarır. Nitekim Amerikan yaşam tarzının muhafazası habercilik ilkelerinden elbette daha önemlidir. Lois isteksiz kabul eder. Bu sırada Benson ve adamları Köstebek Adam avına çıkmıştır, Köstebek Adamları kasabanın baraj duvarında sıkıştırmışlardır. Benson'un adamlarından biri, Köstebek Adamlardan birini vurur, Köstebek Adam baraj duvarından suya düşerken, Süpermen tam zamanında yetişir ve hem Köstebek Adamı kurtarır, hem de Köstebek Adamın baraj suyuna düşüp bütün kasabanın suyunu zehirlenmesine mani olur. Süpermen yaralı Köstebek Adamı hastaneye yetiştirir.



**RESİM 3: Süpermen yaralı Köstebek Adamı kurtarıyor.**

Benson ve adamlarının diğer Köstebek Adamı avlama çalışmalarına devam etmektedir. Yorulmuş ve korkmuş yaratık bir kulübeye saklanır, ancak Benson yaratığı öldürmek için kulübeyi ateşe verir. Kulübe yanar, Benson ve adamları Köstebek Adamın öldüğünü düşünür, ayrılırlar, ancak Köstebek Adam son anda kulübenin altındaki tahtaların birini söküp yere inmiş, çalıların içine saklanmıştır. Benson ve adamları kasabaya dönerken, Köstebek Adam madendeki kuyuya gider. Benson yaralı Köstebek Adamın da kellesini istemektedir, ancak şerif Benson'a hastanedeki yaralı yaratığın Süpermen'in gözetiminde olduğunu ve hiçbir şey yapmamaları gerektiğini söyler. Benson dinlemez, şerif ve yardımcısını hapseder, adamlarını ve kalabalığı peşine takarak hastaneye yürür.

Hastanede genç doktor, Süpermen'in yardımıyla yaralı Köstebek Adamı ameliyat ederken radyasyon riskiyle karşı karşıya kalır. Ameliyat sonrası doktor Clark ve Lois'e, yaratığın iskelet yapısının insanların iskelet yapısına oldukça benzer olduğunu söyler. Süpermen tekrar Clark'a dönüşmüştür, ancak dışarda öfkeli kalabalık hastaneyi basmak üzeredir. Benson *"buralı olmayan iki gazeteci, bizi durdurmaya çalışıyor, ancak bizi durduramazlar burası bizim kasabamız, kimsenin bize ne yapacağımızı öğretmeye ihtiyacımız yok"* diyerek halkı yine galeyana getirmektedir. Clark Kent, Süpermen'e dönüşmek için kaçınca, Lois, Clark'ın bir korkak olduğunu söyler. Oysa Süpermen olarak geri dönen Clark halkı yatıştırmaya çalışır, Köstebek Adamın barışçıl olduğunu söyler, ancak sözünü dinleyen olmaz, Benson ve adamları Süpermen'e meydan okur. Süpermen "*size Nazi'ler gibi*

*davranmamanız için son bir şans veriyorum*" dese de, Benson ve adamları dinlemezler Süpermen'in üzerine ateş ederler, tabi kurşun geçmez Süpermen'e, silahlardan birini alıp kırıp atar kenara. Bu esnada kuyuya giren köstebek adam, silah ve iki Köstebek Adam daha yanına alarak geri dönmüştür, hastaneye yaklaşırlar. Süpermen onları görür, yanlarına gelir, kuyuya kaçıp canını kurtaran Köstebek Adam Süpermen'in hayatlarını kurtardığını öteki köstebek adamlara söyler. Benson da gelmiştir ve silahını Köstebek Adamlara çevirir, köstebek adamlar da Benson'a. Ancak Süpermen Köstebek Adamların silahlarının önüne geçer ve Benson'u vurmalarına mani olur, Benson hatasını anlayıp nedamet getirir. Hemen sonra Süpermen yaralı Köstebek Adamın diğerleriyle birlikte kuyuya gitmelerine eşlik eder.

Köstebek Adamlar kuyuya girer ve kuyunun ağzını patlatarak dünyayla irtibatlarını keserler. Lois orada "*sanki o yaratıklar şöyle dedi: siz kendi hayatınızı yaşayın biz de bizimkini*" yorumunda bulunur. Lois'in "bizimkini" dediği hayat, filmin başında Süpermen'in korumak için and içtiği Amerikan yaşam biçimidir. Bu yaşam biçimine yönelik bir tehdit oluştuğunda dünyanın yer altından gelen yaratıklar tarafından nasıl istila edilebileceği gösterilmiştir. Filmin evrelerinin detaylı incelenmesi yapısal çözümleme bölümünde yapılacaktır.

#### 3.1.2. *Süpermen* (1978)

1978 tarihli Richard Donner imzalı Süpermen filmi önceki ya da sonraki filmlerden farklı olmayacaktır. Marlon Brando, Gene Hackman, Christopher Reeve, Margot Kidder gibi dönemin Amerikan film yıldızlarını bir araya getiren film, seyirciyi seyir deneyiminden önce ön bir vaatte bulunarak ayartmayı hedefler.

Film içerik olarak üç bölümden oluşur. İlk bölümde Kripton gezegenin son günleri, Kal-El'in yani küçük Süpermen'in dünyaya yolculuğu ve Kent ailesi tarafından keşfi anlatılır. İkinci kısımda Clark Kent'in Smallville'de geçen ilk gençliği ve kendini keşfetmesinin ilk adımları gösterilir. Üçüncü kısımda ise, yetişkin Clark Kent'in Süpermen'e dönüşerek Metropolis'e göçmesi anlatılır.

Filmin zamanı 1938 tarihinde başlar, Metropolis'in en büyük gazetesi olan Daily Planet hakkında bir çizgi roman okuyan çocuk ilk görüntüdür, görüntü Daily Planet'ten gökyüzündeki Kripton'a kayar.

Kripton insandan çok daha gelişkin, ancak insana benzeyen bir üst ırkın gezegenidir, bu ırk gezegenlerinin yer çekimininin gücü ve güneşe yakınlığı sayesinde eşsiz bir moleküler yoğunluğa ve yapıya sahiptir. Kripton gezegeni İhtiyarlar Heyeti tarafından yönetilmektedir, bu ihtiyarların her biri bir kabileyi temsil etmekte ve mecliste o kabilenin armasıyla temsil edilmektedir. Kripton'un en büyük bilim adamı olan Jor'un arması S şeklindedir.



**RESİM 4: Kripton**

Filmin başlarında, İhtiyarlar Heyeti üç suçluyu yargılar. Suçlulardan biri eski savunma şefi general Zod, diğerleri onun işbirlikçileri olan Zod ve Ursa'dır. Suçları Kripton'da darbe teşebbüsüdür. Yargılanırlar ve Süpermen'in babası Jor-El tarafından suçlu bulunurlar, camdan bir plaka olan Hayalet Bölge'ye hapsedilip uzaya fırlatılırlar. Zod, Jor-El'den intikam almak için yemin eder giderken.



**RESİM 5: Kriptonlu üç suçlu**



**RESİM 6: Kriptonlu suçlular hapiste**

Ancak, Jor-El'in daha önemli bir meselesi vardır. Kripton gezegeninin yörüngesinde bir değişiklik olacaktır ve bu değişiklik Kriptonu yok edecek bir çekime sürüklemektedir. Ancak Heyet bunu kabul etmemekte ve tehlikeyi görmezden gelmektedir. Hatta Jor-El'e halkı paniğe sevk ederse hapsedileceği uyarısı yaparlar. Jor-El sessiz kalacağına ve gezegeni terk etmeyeceğine söz verir. Jor-El sözünü tutar, ancak oğlunun aynı kaderi paylaşmasına razı olmaz, küçük Süpermen Kal-El'i kurtarmak için kristal bir uzay mekiği inşa eder ve uzay mekiğini biz ilkel insanların diyarı olan dünyaya gitmek üzere programlar. Jor-El dünyanın uydusu olan güneşin Kal-El'e süper güçler bahşedeceğini önceden hesaplamıştır. Jor-El oğlunu dünyaya gönderirken yanına bütün alemlerin bilgisini içeren bir kristal yerleştirir. Uzay mekiğini fırlatır ve hemen sonra Kripton patlayarak yok olur.



**RESİM 7: Küçük Süpermen dünyaya gönderilmeden hemen önce.**

Uzay mekiği ilerledikçe Kal-El büyür. Uzay mekiği 1941 yılında bir meteor gibi dünyaya varır ve yeryüzüne çarpar. Düştüğü yer Kansas'taki Smallville kasabasıdır. Bölgenin

çiftçileri olan Jonathan ve Martha Kent çifti görmüştür bu anı. Çarpmanın olduğu yere giderler ve üç yaşındaki Kal-El'i bulurlar. Martha çocuğun tanrıdan bir armağan olduğunu düşünerek evlatlık almak ister onu. Kocası Jonathan da kabul eder. Arabayla eve giderlerken araçları arıza yapar, Jonathan tekeri değiştirirken araç üstüne düşmek üzeredir ki, küçük Süpermen ilk süpermenliğini yapar, aracı küçük elleriyle tutar, yeni babasının üzerine düşmesine mani olarak hayatını kurtarır.



**RESİM 8: Küçük Süpermen arabayı kaldırırken.**

On beş yıl kadar sonra Clark adı verilmiş olan Kal-El, Smallville'de orta öğretim öğrencisidir. Okulun futbol takımının sucusu ve amigo kız Lana'yla arkadaştır, ancak Lana'nın kaslı erkek arkadaşı Brad'le sık sık sorun yaşamaktadır. Clark sahip olduğu süper güçleri bilmektedir, ancak babası bu güçleri kullanmasını yasaklamıştır. Yine de arada sırada bu güçlerle küçük kaçamaklar yapmakta, arabalardan hızlı koşmakta, topu uzaya kadar fırlatmaktadır.

Clark'ın içinde bulunduğu kimlik karmaşası babasının tavsiyeleriyle yatışır. Babası Clark'a dünyada bir amaç için gönderildiğini ve bu amaç uğruna savaşmasının zamanı geleceğini, o zamana kadar başkalarının canını sıkmasına izin vermemesini telkin eder. Ancak hemen sonra babası kalp krizi geçirerek ölür. Üvey babasının cenazesinden sonra Clark kendini suçlar; "*sahip olduğum onca güce rağmen babamı bile kurtaramadım*."

Bir zaman sonra Clark gizemli bir sesle uyanır, ses ahırdan gelmektedir. Clark ahıra girer ve kendisini dünyaya getiren mekiğin kalıntılarını bulur. Kalıntılardaki helezon etken olmuştur. Bir kaç gün sonra Clark annesine artık evden ayrılmasının vakti geldiğini, bir sesin onu kuzeye çağırdığını söyler. Martha bu günün geleceğini bildiği için itiraz etmez ve oğluna her zaman kendisini hatırlamasını telkin ederek gözyaşlarıyla uğurlar onu.

Uzun bir yola çıkan Clark, uzun bir yolculuktan sonra Kuzey Kutbu'na ulaşır, kalıntılardan alıp yanında getirdiği yeşil kristali buzlara fırlatır, kristal buzda erir ve dev kristal bir kaleye dönüşür, bu Süpermen'in dünyadaki yeni evi, yani Yalnızlık Kalesi'dir. Clark evden içeri girdiğinde kristallerden müteşekkil bir matris görür, bu kristallerde öz babası Jor-El'in bilinci muhafaza edilmektedir. Jor-El görüntü şeklinde belirir, oğluna gerçek kimliği olan Kal-El'i anlatır ve oğlunun olgunlaşmasını tamamlayabilmesi için zamanda ve mekanda bir seyahate çıkarır onu, bu seyahatte oğluna bütün evreni ve yaşam amacını öğretir. Yolculuk bittiğinde Kal-El 12 yıllık eğitimini tamamlayarak 30 yaşına gelmiştir. Kal-El o yolculuktan Süpermen olarak döner, artık yeni vatanı olan dünyayı korumaya hazırdır.

Süpermen dünyaya döner. Artık dünyanın en büyük şehri olan Metropolis'e taşınmasının vakti gelmiştir. Süpermen dünyanın en büyük gazetesi olan Daily Planet'e muhabir olarak girer. Clark Kent gazetenin coşkulu editörü Perry White tarafından acar gazeteci Lois Lane ve foto muhabiri Jimmy'e tanıştırılır. Clark ilk gördüğü anda hoşlanır Lois'den, ancak  Lois, Clark'ın çekingenliği ve sakarlığına şaşırır. Yine de birlikte çıkarlar işten, Lois ve Clark bir arka sokakta bir silahlı adam tarafından soyulmaya çalıştığında, Clark Lois'i giden mermiyi havada yakalar ve Lois'in canını kurtarır. Tabi korkudan bayılmış olan Lois'in haberi olmaz bundan.

Süpermen göreve başladıktan sonra darda kalan, aman dileyen herkesin yardımına koşar ve herkes artık bir kurtarıcının sokaklarda gezdiğini fark eder. Perry White bu gizemli kahraman hakkında olabildiğince fazla bilgi bulmak için tüm muhabirlerini görevlendirir. Ancak Süpermen röportaj vermek için Lois'i seçmiştir. Süpermen, Lois'in çatı katına iner gökten. Önce soruları cevaplar, sonra Lois'i kucağına alıp romantik bir gece seyahati yapar. O seyahat esnasında Lois, Süpermen'in süperliğini fark edip "ne süper bir adam" deyince, Süpermen'in adı da böylece koyulmuş olur.



**RESİM 9: Süpermen gökyüzünde sevgilisini gezdiriyor.**

Bu arada süper dahi suçlu Lex Luthor tüm zamanların en büyük gayrimenkul satın alışını yapmak üzeredir. Luthor bunu bir depremle yapmayı planlamaktadır. Bunun içinde Amerikan devletinin uzaya göndereceği füzeleri kullanacaktır. Luthor füzelerin hedefini değiştirip birini San Andreas Fay hattına yönlendirecek, füze fayı kırınca büyük bir deprem olacak, Kaliforniya büyük oranda sular altında kalacak, milyonlarca insan ölecek, ancak bu iş Luthor'a yarayacak, Luthor'un Amerika'nın Batı sahilinde aldığı çöller Amerika'nın en değerli toprakları olacaktır. Diğer füzenin tek amacı hedef şaşırtmaktır, ancak milyonlarca insanın ölümüne neden olacaktır. Luthor füzeleri planladığı gibi programlar.

Luthor o sıralarda şöhreti hızla yayılan Süpermen'i de planı önünde bir engel olarak görür. Süpermen'i kendi mekanına çeker, önceden hazırladığı Kripton tasmasını başına geçirir ve havuza atar.



**RESİM 10: Süpermen'in Kroptonit taşlı tasması.**



**RESİM 11: Hollywood yıkılırken...**

Füzeler ateşlenir. Süpermen çaresizdir, ancak Luthor'un asistanı Havva Teschmacher'in annesi de ikinci füzenin gittiği yerde yaşamaktadır ve Teschmacher ilk olarak o füzeyi durdurması şartıyla Süpermen'in boynundaki tasmayı çıkarır, Süpermen serbest kalır.

Süpermen sözünü tutar ve Hackensack'a doğru giden füzeyi yakalar önce, uzaya doğru yönlendirir. Ancak bu sırada Kaliforniya füzesi Luthor'un planladığı gibi San Andreas fayına çarpar ve depremi başlatır. Süpermen son anda yetişir, fayın kırılmasını durdurur ve fayı onarır. Ancak artçı depremler devam etmektedir. Bunlardan biri Hoover Barajı'nı felaketin eşiğine getirir, bendi yıkılan barajın suları insanları yutmak üzeredir, Süpermen yine son anda yetişip baraja yeni bir set yapar. Süpermen her şeyi yoluna koymuştur ancak Lois'i unutmuştur. Hemen Lois'i aramaya başlar, Lois o sırada depremden dolayı oluşan bir çatlağın içine düşmüştür arabasıyla, taş arabasını ezmiş ve ölmüştür.



**RESİM 12: Süpermen raylara yatar.**



**RESİM 13: Süpermen fayları onarırken**

Süpermen Lois'in cesedini bulunca öfke ve hüzünle dolar, dünyanın atmosferi etrafında uçmaya başlar, Jor-El'in insanlık tarihine müdahale etmemesi gerektiğini söylemesine rağmen kendine mani olamaz ve dünyanın etrafında ışık hızından daha hızlı hareket ederek zamanı geri alır. Zamanı geri alan Süpermen yine Hoover Barajı'ndaki patlamayı onarır ancak bu sefer çatlak Lois'in arabasının olduğu yola varmayacak şekilde onarmıştır. Böylece Lois hayatta kalır. Süpermen Luthor ve Otis'i yakalar ve hapse gönderir. Gardiyan Süpermen'e teşekkür edince, Süpermen "*hepimiz aynı takımın oyuncularıyız*"

diyerek uçar gider. Süpermen'in aynı takımdan kastettiği hiç şüphesiz Amerikan yaşam tarzını koruma takımıdır. Bütün kolluk güçleri, okullar, şirketler, kent kültürü bu yaşam biçiminin bekçisidir. Filmin içinde hiç alakasız bir şekilde yerleştirilmiş yıkılan Hollywood tabelası aslında her şeyin özetidir. Hollywood, Amerikan yaşam biçiminin temsilcisi ve taşıyıcısıdır. Eğer bu yaşam biçimi tehlikeye düşerse, Hollywood düşer. Hollywood düşerse, tıpkı altındaki insanların üzerine düşmesi gibi insanlık da düşer. Böylece aynı takımın elamanları, seyircinin özdeşleştiği filmdeki sıradan insanları kurtarmak için her an görev başındadır, öyleyse seyirci kendini güvende hissedebilir. Öyle ki, fayları onaran, zamanı geri sarabilen bir kahraman vardır, mevzu bahis sistemin devamlılığıysa her şey imkan dahilindedir.

### 3.1.3. *Süpermen II* (1980)

Richard Lester ve Richard Donner'in yönetmenliğini yaptığı İngiltere ve Amerika ortak yapımı *Süpermen II* filmi, yine önceki ve sonraki filmler gibi bir tehdidin olağan hayatı bozması ve Süpermen tarafından yok edilmesi şeklinde ilerler. Seyirci yine elbette filmdeki sıradan insanlarla özdeşleşerek Süpermen'in arkasında duracak, Süpermen, filmdeki sıradan insanlar, seyirci ve kapitalizm aynı bedende birleşecek ve hepsinin kaderi birbirine bağlanacaktır.

Süpermen'in anavatanı olan Kripton gezegeni patlayarak yok olmadan önce General Zod, işbirlikçileri Ursa ve Non isyan, cinayet ve diğer suçlarından dolayı Hayalet Bölge'ye mahkum edilmiştir. Bu olaydan yıllar sonra, Paris'te Eyfel Kulesi'ne teröristler tarafından yerleştirilen hidrojen bombası Süpermen tarafından uzaya bırakılır, bomba uzayda patlar, fakat bu patlama sonucunda oluşan şok dalgası Hayalet Bölge'nin dünyaya yakın bir yerde parçalanmasına neden olur. Böylece üç Kriptonlu azılı suçlu Hayalet Bölge'den azat olurlar, bu esnada güneşin sarı ışınlarına maruz kalan Kriptonlu suçlular kendilerini süper güçlerle donatılmış bulurlar. Önce aydaki astronotlara saldırırlar, daha sonra uçarak dünyaya gelirler. Huston'un doğusundaki küçük bir kasaba olan Idaho'ya ve sakinlerine saldırırlar.



**RESİM 14: Kriptonlu suçlular.**

Kriptonlular dünyanın Beyaz Saray'daki bir başkan tarafından yönetildiği bilgisini edinirler. Beyaz Saray'a giderler ve bir TV canlı yayınında Amerika başkanını tüm dünya adına General Zod önünde diz çökmeye zorlarlar. Amerikan başkanı bu isteği kabul eder ve kameralar önünde General Zod önünde diz çöker ve tüm dünyanın yönetimini General Zod'a devrettiğini açıklar, fakat aynı yayın esnasında Süpermen'e dünyayı kurtarması için çağrıda bulunur. Zod bu çağrıya şahit olunca dünyada kendisinden daha güçlü bir insan olması düşüncesini kabul etmez ve Süpermen'den gelip önünde diz çökmesini ister.



**RESİM 15: Amerikan Başkanı Kriptonlular önünde diz çökerken**

O sıralar Daily Planet gazetesi Clark Kent ve Lois Lane'i Niagara Şelalesi'ne göndermiştir. Süpermen bir çocuğu Niagara şelalesine düşmekten kurtardıktan hemen sonra,

Lois, Süpermen ne zaman ortaya çıksa Clark'ın yok olduğunu fark eder ve Süpermen ve Clark'ın aynı kişi olabileceğinden şüphelenir. Bunu ispatlamak için kendini Niagara şelalesi nehrine atar, fakat Clark, Süpermen'e dönüşmeden Lois'i kurtarmayı başarır. Aynı gece, şömineye düşen saç fırçasını almaya çalışırken Süpermen düşer, eli şöminenin içine girer. Lois, Süpermen'in elinin yanmamış olduğunu fark edince, Clark, Süpermen olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Süpermen, Lois'i Kuzey'deki Yalnızlık Kalesi'ne götürür ve ona kale içindeki enerji kristallerinde saklanan geçmişinin izlerini gösterir. Lois kalenin bir bölmesinde Süpermen'i beklerken, bu kristallerden biri olan ve kaleyi yaratmış olan yeşil kristalden Süpermen'in ailesine bir bağlantı kurulur.  Süpermen annesine Lois'e olan aşkını anlatır ve ömrünü onunla geçirmek isteğini söyler. Annesi Lara'nın korunmuş bilinci, Süpermen'e bir dünyalıyla birlikte olmayı seçerse süper güçlerinin kaybolacağını ve insana dönüşeceğini söyler. Süpermen, Lois'e olan aşkı uğruna süper güçlerinden vazgeçerek insan olmaya karar verir, kristal bir odada Kriptonlu kırmızı güneş ışığına kendini maruz bırakarak insana dönüşür ve süper güçleri onu terk eder. Lois, Clark'ın kendisi için yaptığı fedakarlıktan çok etkilenir, o gece yakınlaşırlar ve geceyi birlikte geçirirler. Ancak Süpermen'in süper güçleri sayesinde uçarak Süpermen'in evi olan kaleye gelen ikili, otomobille kaleden ayrılmak zorunda kalır. Metropolis'te bir lokantada Clark bir kamyon şoförü tarafından dövülür. O lokantada Clark ve Lois, Zod'un dünyayı işgal ettiğini öğrenir. Üstelik Amerika Başkanı Süpermen'e yardım çağrısı yapmıştır ve Süper kahramanlar asla yardım çağrılarını reddetmezler.  İnsanlığın Zod'la baş edemeyeceğini anlayan Süpermen, dönüşümünü tersine çevirerek süper güçlerini geri kazanmak amacıyla Yalnızlık Kale'sine dönmeye karar verir.

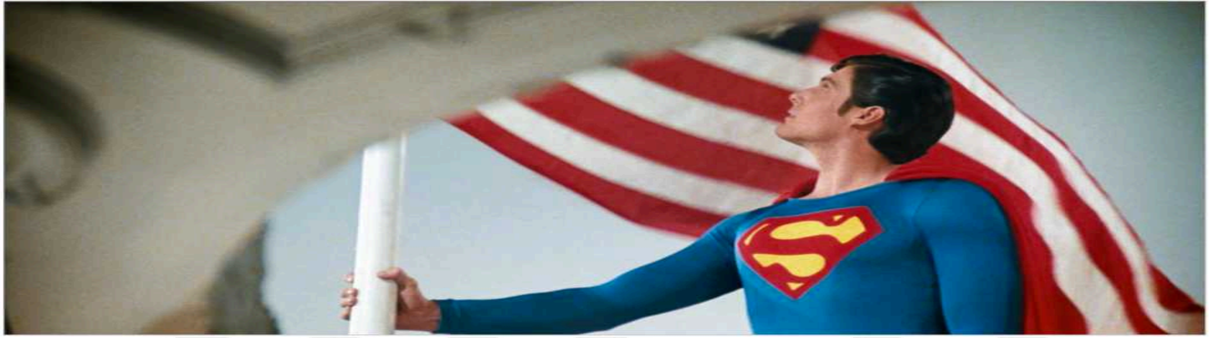
Öte yandan daha önceki filmde baş kötü olarak gördüğümüz Lex Luthor, Eve Teschmacher'in yardımıyla hapishaneden kaçar. Süpermen ve Lois gelmeden önce, Luthor ve Teschmacher Yalnızlık Kalesi'ni bulur ve içine sızar. Luthor, Jor-El ve General Zod'un Süpermen'le olan bağlantısını öğrenir. Zod'un yanına gider. Zod'a Süpermen'in Jor-El'in oğlu olduğunu söyler. Süpermen'in babası Jor-El, Kripton günlerinde General Zod, Ursa ve Non'u mahkum eden kişidir. Luthor, Zod'a Avustralya'nın kontrolünü kendisine vermesi durumunda onu Süpermen'e götürebileceğini söyler. Üç Kriptonlu ve bir baş kötü insan (Luthor) Süpermen'e karşı ittifak kurarlar ve Daily Planet gazetesinin ofisine giderler. Süpermen de yeşil kristali bularak, geri dönüşüm sürecini tamamlar ve süper güçlerini kazanıp eski haline dönerek ofise gelir. Metropolis'de üç Kriptonlu'yla Süpermen savaşmaya

başlar. Zod Süpermen'in masum insanları kurtarmak için çabaladığını görünce, bu zaafı yoldan gelip geçen insanların hayatını tehlikeye atarak kullanır. Süpermen sivilleri, şehri ve dünyayı kurtarabilmek için tek çıkar yolun Zod ve müttefiklerini Kale'ye çekmek ve onların güçlerini kristal odada yok etmek olduğunu fark eder. Süpermen kaçıyormuş gibi yaparak Kale'ye doğru uçar, Zod, Ursa ve Non'da onu takip eder. Lois ve Luthor'u da yanlarında getirirler. Kaleye vardıklarında, Zod, Luthor'a artık onunla işi bittiğini hem onu hem Süpermen'i öldüreceğini söyler. Süpermen Luthor'u üç Kriptonluyu Kristal odaya çekerek onları güçlerinden arındırmak için kullanmaya çalışır, fakat Luthor kötüdür ve bunun gereği Zod'un tarafına geçmeye hazırdır, hemen kristal odanın sırrını Zod'a anlatır. Zod, Lois'in hayatıyla Süpermen'i tehdit ederek Kristal odaya girmesini sağlar ve onu güçlerinden arındırmak için odayı çalıştırır. Süpermen odadan çıktığında Zod onun artık güçsüz olduğunu düşünerek önünde diz çökmesini ister. Süpermen diz çöker, fakat Zod elini öpmesi için Süpermen'e uzattığında Süpermen Zod'un elini yakalayarak sıkar, Zod Süpermen'in odanın sistemini ters yüz ettiğini o an fark eder. Süpermen her şeyi ters yüz etmiştir, odanın içi ışınlardan korunaklı hale gelmiş, dışarısı ise ışınlara maruz kalmıştır. Bu sayede üç Kriptonlu güçsüzleşmiştir. Süpermen hemen Non ve Zod'u yener, Lois ise Ursa'yı bir çukura iter. Süpermen medeniyetine geri döner, Luthor'u hapise, Lois'i ise evine götürür.

Ertesi gün Daily Planet'e geldiğinde Clark, Lois'i üzgün bulur. Lois üzgündür çünkü Süpermen'le aşk yaşamak hiç kolay değildir, sırrını bildiği Süpermen'e gerçek duygularını açıklayamamakta, kimseyle de bir şey konuşamamaktadır. Süpermen Lois'i öper ve Süpermen'in Clark Kent olduğuna dair hafızasını yeteneklerini kullanarak siler. Lois yine Süpermen ve Clark Kent'i farklı kişiler olarak düşünmeye başlar. Daha sonra, Clark kendini döven kamyon şoförüyle tekrar karşılanır ve döver onu. Hemen sonrasında Süpermen Zod'un Beyaz Saray'ın çatısına verdiği zararı onarır, Amerikan bayrağını tekrar sarayın üstüne yerleştirerek onarır ve Başkan'a bir daha onu asla yüzüstü bırakmayacağı sözünü verir. Bu söz Amerikan yaşam biçimini korumak için and içmiş ve varlık sebebi bu olan Süpermen için lütuf değil, görevdir.



**RESİM 16: Süpermen Amerikan bayrağını taşırken.**



**RESİM 17: Süpermen Amerikan bayrağını tekrardan Beyaz Saray'ın çatısına diker.**

### 3.1.4. *Süpermen III* (1983)

Richard Lester'in yönetmenliğindeki *Süpermen III* önceki filmlerle aynı hikayeyi anlatır, ancak bu sefer tehdidin kaynağı teknolojidir. Yıldız sistemini sonuna kadar kullanan, seyircinin güvendiği Christopher Reeve, Richard Priyor, Jackie Cooper, Margot Kidder gibi isimleri seçen bu filmin hikayesi de öteki filmlerle örtüşür. Zamanla birlikte tehdidin niteliği ve kaynağı değişse de, özdeşleşmenin kaynakları aynı kalır, Süpermen, seyirci ve filmdeki sıradan insanlar, yerleşik düzen aynı tarafta olacak, düzene saldırı olduğunda bu saldırı bütün paydaşlara yapılmış olacaktır.

Gus Gorman, Metropolis'te yaşayan ve işsizlik ödemelerinin durdurulduğunu öğrenen bahtsız bir dâhidir. Bilgisayar programları öğreten bir kursun ilanına denk gelir, ilana göre programa katılırsa edindiği bilgilerle büyük paralar kazanabilecektir. Gus programa katılım için başvurur ve daha başlangıçta yaptığı programlamayla herkesin takdirini kazanır. Webscoe

Şirketi için çalışmaya başlar. Hatırı sayılır bir maaş almaktadır, ancak maaşından yapılan kesintiler canını sıkmaktadır, Gus bilgisayar dehasını kullanarak maaşlardan yapılan bütün kesintileri kendi hesabına aktarır. Ancak şirketin patronu Ross Webster'in olayı anladığının farkında değildir, dünyayı yönetmek için teknolojik imkanlar arayan Ross, Gus'u şantajla kadrosuna katar, kadrosunun diğer üyeleri kardeşi Vera ve güzeller güzeli metresi Lorelei Ambrosia'dır.

Bu sırada, Daily Planet gazetesi çalışanları Lois Lane Bermuda'ya tatile, Clark Kent ise liseden sınıf arkadaşlarıyla buluşma partisine katılmak için Smallville'e gitmektedir. Süpermen yolda giderken denk geldiği bir patlamayı da engellemeyi ihmal etmez. Daha sonra Clark partide lise aşkı Lana Lang ile karşılaşır. Lana'nın küçük oğlu Ricy'yi görür, Lana bekar bir anne olarak oğluna bakmaktadır. Clark, Lana'yla vakit geçirirken biçer döver makinesinin altında kalacak olan Ricky'yi son anda kurtarır.

Ross Webster kendi şirketinin kahve tekeline çomak sokan Güney Amerikalı çiftçileri cezalandırmak ve tek üretici ve dağıtıcı olarak kar payını artırmak ister. Bunun için bir plan yapar ve Gus Gorman'ın bilgisayar dehası sayesinde planı hayata geçirir. Ross'un, Gus Gorman'a yaptırdığı uydu programlarını değiştirerek güney Amerika kahve mahsulünün hortumla yok edilmesi planı Süpermen'in müdahalesiyle engellenir. Ross bu durumdan hiç hoşnut kalmaz ve Gorman'a Süpermen'i öldürmek için Kriptonit üretme talimatı verir. Ancak Gorman, Kriptonit üretmeye çalışırken tüm elementlerini çözemez ve bir bilinmez element yerine karışıma zift koyar. Yeni üretilen bu sentetik Kriptoniti, Smallville'deki tören esnasında Amerikan askeri kılığına girerek Süpermen'e takdim ederler. Süpermen bunu bir hediye zannederek Gus'a teşekkür eder. Gus, ürettiği kriptonitin Süpermen'e bir şey yapmadığını görerek şaşırır. Oysa bu değişik Kriptonit, Süpermen'i yavaş yavaş dönüştürmekte, insanları kurtarma görevini unutmasına neden olmakta ve şehvetini kamçılamaktadır. Hemen sonraları Süpermen aksi ve lanet bir adama dönüşür, Olimpiyat meşalesini söndürmek, Pisa kulesini düzeltmek gibi tuhaf davranışlar sergilemeye başlar.



**RESİM 18: Gus, Süpermen'e zehirli Kriptonit verir.**

Süpermen'den kurtulmuş olan Ross başka bir tekelleşme hamlesine başlar, dünyadaki bütün petrolü kontrolü altına alacaktır. Ross, Gus'a bütün petrol tankerlerini Atlantik Okyanusu'nun ortasına yönlendirme talimatı verir. Gus gemilerin sistemlerine sızarak bu talimatı verir. Bütün tankerler talimata uyar, ancak bir tanesi Metropolis'e doğru yolculuğuna devam eder, Süpermen olaya müdahale etmesin dile Ross, Lorelei'i Süpermen'e gönderir, Lorelei Süpermen'i baştan çıkarır. Artık iyice yoldan çıkmış olan kötü Süpermen'in öyküsü dilden dile yayılır, artık insanlar onu bir kurtarıcı olarak değil ayyaş ve kötü huylu bir süper güçlü olarak görmekte ve ondan yardım beklememektedir. Süpermen'in hali perişandır, nihayetinde çift kişiliğe bölünür: biri bencil ve kötü Süpermen, öteki iyi ahlak sahibi Clark Kent. Süpermen böylece kendi nefsiyle kapışır: iyi ve kötü yumruk yumruğa kavga eder.



**RESİM 19: İyi Süpermen, kötü Süpermen'den dayak yerken.**



**RESİM 20: İyi Süpermen, kötüsünü ortadan kaldırır.**

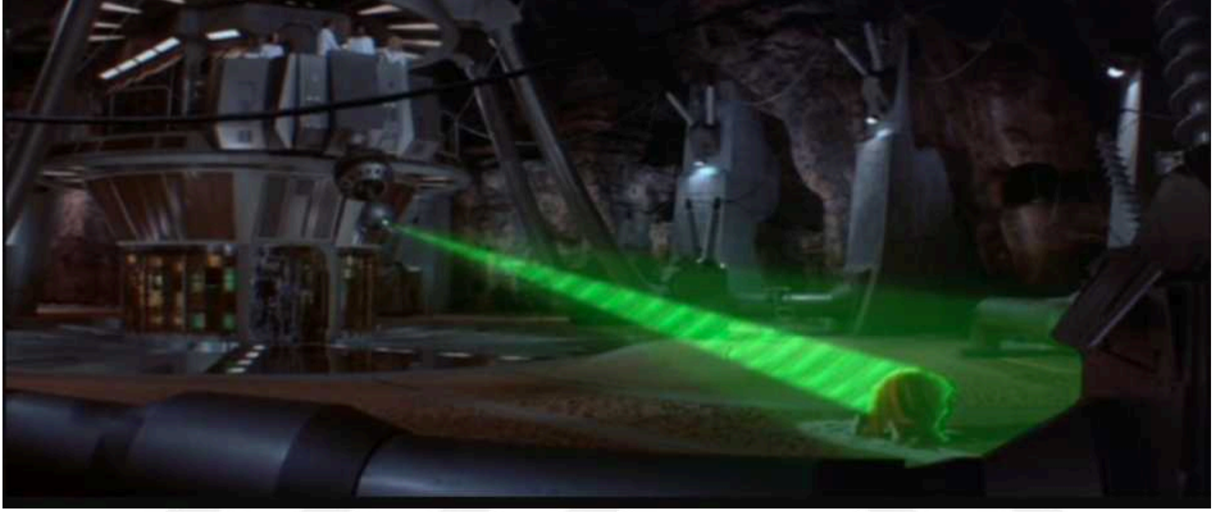
Kavgayı Hollywood'da her zaman olduğu gibi iyiler kazanır. Kötü Süpermen yenilip yok olur. Tekrar aydınlık tarafa dönün Süpermen, kötü yanlarının neden olduğu hasarı engellemek için geri döner. Önce tankerden yayılan petrolü yerine koyar. Sonra kötülüğün kaynağı Ross Webster'e doğru uçar.

Ross buna hazırlıklıdır, daha önceden Gus'un kendisi için yaptığı süper bilgisayarın başında Süpermen'i beklemektedir. Bu süper bilgisayar insan zekasının son sürümü, her türden kabiliyet ve beceriye sahip, icabında füze, uçak yaratabilen dijital bir tanrıdır.



**RESİM 21: Süpermen'den de daha güçlü olan süper bilgisayar.**

Göklerden gönderilen kurtarıcı Süpermen ile insan dehasının ürünü dijital tanrı kapışır. Süpermen bilgisayarın kendisine gönderdiği her türden füzeyi savuşturur, tuzakları bozar, ancak biraz daha yaklaştığında bilgisayar Süpermen'in zayıf noktasını keşfeder ve ona yöneltti̇ği kripton ışığıyla onu bir ışık kümesine hapseder. Süpermen yenilir ve can çekişmektedir.



**RESİM 22: Süpermen bilgisayara yenilir.**

Ancak göklerden gönderilen kahramana göklerden yardım da gönderilir: Gus, Süpermen'i öldüren adam olarak tarihe geçmek istemez ve bilgisayarın güç sistemini eliyle kapatır. Ancak öyle bir bilgisayar üretmiştir ki, sahibinin sesi olmaktan uzaktır, bilgisayar kendi kontrolünü eline alır ve hakimiyetini ilan eder, şehirlerden çektiği elektrikle kendini şarj eder ve Süpermen'e Kriptonit ışını salmaya devam eder. Gorman kendi ürünü karşısında çaresiz kalır, eline bir balta alıp girişir bilgisayara, Süpermen'e ışın salan projektörü yok eder, ama ne fayda, bilgisayar bir ışın bombasıyla savurur onu bir kenara. Bilgisayarın gücünü gören Süpermen hemen başka bir şekilde savaşmak için kaçar, Ross da kaçmıştır, ancak Vera bilgisayara yakalanır ve syborg bir zombiye dönüşür, Ross ve Lorelei'yi rehin alır. Bu sırada bilgisayar boş durmuyordur, bütün ulusun enerjisini kendisine bağlamakta, hakimiyetini genişletmektedir.

Hemen sonra Süpermen geri gelir, yanında bir kimyasal getirmiştir, kimyasalı döker bilgisayarın içine, kimyasal bilgisayarı ısıtır ve nihayetinde bilgisayar patlar, Ross, Vera ve Lorelei de serbest kalır. Süpermen, Gorman'a teşekkür edip bir işe yerleştirir, suçluları yerel otoriteye teslim eder ve Metropolis'e döner. Daily Planet'te işler değiştirmiştir, Lana Lang Perry White'ın sekreteri olarak işe başlamıştır ve Lois Lane tatilden dönmüştür. Lois'de kıskançlık belirtileri baş gösterir.

Son sahnede Süpermen daha önceden düzelttiği Pisa Kulesi'ni orijinal şekline uygun olarak eğriltir. Yine her zaman olduğu gibi her şey başladığı yere döner. Seyirciye kapitalizmin olmadığı dünyaya bir kaçış, bir göz atma imkanı verilir, o kaosu gören seyircinin katharsis yaşamış olarak, kapitalizm alternatifi bütün düşüncelerden arınarak geriye dönmesi hedeflenir.

#### 3.1.5. *Süpermen : Barış Peşinde* (1987)

Önceki filmdeki oyuncu kadrosunu koruyan, Sidney Furie tarafından yönetilen *Süpermen: Barış Peşinde* filminde tehdit nükleer silahlara dönüşür. Seyirci yine filmdeki sıradan insanlar, Süpermen ve dolayısıyla sistemle özdeşleşmeye çağırılacaktır. Nitekim tehlike sistemin şahsında tüm dünyaya yönelik olarak kodlanmıştır.

Film uzaydaki bir Rus istasyonunda hayati tehlike yaşayan Rus astronotlardan açılır. Rus astronotlar uzayda tehlikededir, bir tanesi gemisiyle irtibatını kaybetmiş ve uzay boşluğunda kaybolmaktadır, Süpermen gelir ve kurtarır onu, dikkatli olması konusunda uyarır ve ayrılır.

Yeryüzüne döndüğünde Clark Kent, Smallville'de büyüdüğü çiftliği ziyaret eder. Çiftlik satılıktır ve o sıralarda bir alıcı çiftliğe taliptir ancak yerine bina dikeceği için Süpermen satmayı reddeder. Yine bu seyahatte Süpermen onu anavatanından dünyaya taşıyan uzay gemisinden sesler duyar ve öz annesi Lara'nın muhafaza edilmiş bilinciyle iletişime geçer, Lara ve babası hala yanında olduklarını söylerler Süpermen'e.

Süpermen, Amerika ve Rusya'nın kısa zaman içinde bir nükleer savaşa girişeceğini ve bu savaşın dünyanın istikbalini tehdit ettiğini öğrenir. Bir ilkokulda, bu konu tartışılmaktadır ve Jeremy adındaki bir çocuk Süpermen'den yardım istemeyi önerir ve Süpermen'e mektup yazar. Süpermen meseleyi tartışmak için Yalnızlık Kalesi'ne gider. Orda ölü Kriptonların

canlı ruhlarıyla iletişime geçer ve onlar Süpermen'e dünya savaşlarına karışmamasını tavsiye ederek, savaşın saçmalık olarak kabul edildiği daha gelişmiş gezegenlerden birine göçmesini önerirler. Süpermen, onlara dünya savaşı meselesinden uzak duracağını söyler.

Bu sırada Daily Planet iflas bayrağın çekmiştir ve magazin gazeteciliğinden gelme Milton Warfield adında bir medya patronu gazeteyi satın almıştır. Warfield, Perry'nin yayın yönetmenliğine son vermiş ve kendi kızını gazetenin başına geçirmiştir. Warfield'e göre, medyanın tek derdi satış olmalıdır ve satışlar iyiyse her şey iyidir. Warfiel, Süpermen'in Jeremy'nin mektubunu reddetmesini Süpermen'in bencilliğine yorar ve manşeti yapıştırır "*Süpermen'den çocuğa: Geber*".

Süpermen sonunda dayanamaz ve Birleşmiş Milletler toplantısında, genel kurula bütün nükleer silahları uzaya fırlatacağını söyler. Bu sözler herkes tarafından kabul görür. Sonraki günlerde Süpermen nerdeyse bütün nükleer silahları alır, dev bir fileye koyar ve güneşe gönderir.

Ancak bu sıralarda, Lex Luthor'un yeğeni Lenny, Luthor'u hapisten kaçırır. Luthor hemen planını yapar, bir müzeden Süpermen'e ait bir saç örneğini çalar. Bu saç örneğini kullanan Luthor, Süpermen'in genetik örneğini çıkarır ve güneşe gönderilecek son Amerikan nükleer füzelerinden birine yerleştirir. Süpermen füzeyi güneşe gönderdiğinde, bir enerji topu ortaya çıkar ve Süpermen'in genetiğinin güneş üzerinde nükleer enerjiyle birleşiminin sonucu olarak Nükleer Adam ortaya çıkar. Nükleer Adam babası olan Luthor'u bulur. Doğal olarak her süper güç gibi Nükleer Adam'ın da bir zaafı vardır, güneş ışığıyla irtibatı kesilince enerjisi tükenmekte ve hareketsiz kalmaktadır.

Böylece dünya savaşı, Lex'in yaratığıyla Süpermen arasında cereyan eder. Özgürlük Heykeli'ni korumaya çalışan Süpermen, Nükleer Adamın radyoaktif tırnaklarına maruz kalır, yaralanır ve ortadan kaybolur. Daily Planet, Süpermen'in öldüğünü ilan etmiştir bile. Radyasyon hastalığına maruz kalan Clark, Kripton'dan son kalan kristalle birlikte çatı katına kapanır.

Bu sırada dünya Nükleer Adam'ı dahi bozmuştur, Nükleer Adam, Lacy Warfiel'e müptela olmuştur, Nükleer Adam, kendisini Lacy'ye takdim etmese dünyayı karıştırmakla tehdit eder Süpermen'i. Süpermen, Nükleer Adam'ı Lacy'ye götürmeyi kabul eder. Ancak

yalan söylemektedir. Süpermen, Nükleer Adam'ı asansörde karanlıkta bırakır, asansörü komple söker ve aya doğru uçar onunla birlikte. Süpermen asansörü aya bırakır, geri dönecektir ancak o sırada asansörün kapağının açıldığını fark etmez, o açıklıktan Nükleer Adam güneş almaktadır ve hemen sonra canlanır, Süpermen'le kavgaya tutuşur. Savaşın sonunda Süpermen yenilir, bitap düşer ve ayın yüzeyinde hareketsiz kalakalır.



**RESİM 23: Süpermen ve Nükleer Adam karşı karşıya**

Nükleer Adam dünyaya döner, Lacy'yi kaçırır ve uzaya doğru uçar onunla. Bu sırada Süpermen geri gelmiştir, ayı yörüngesinden çıkararak güneş tutulmasına neden olur ve bu sayede Nükleer Adam güçten düşer. Lacy gökten yere düşecekken Süpermen gelir kurtarır onu. Nükleer Adamı da nükleer güç santralinin içine atarak yok eder. Hemen sonra basın toplantısında, Süpermen tesis edilen barışın çok kısmi bir barış olduğunu, "*eğer yeryüzündeki halklar barış istiyorsa, devletler savaş yapamaz*" vurgusuyla ifade eder. Barış elbette mutlak anlamda çatışmasızlık anlamına gelmez, daha ziyade sistemi tehlikede olmadığı bir düzen anlamına gelir. Nitekim filmde görüldüğü gibi nükleleer silahlar dışındaki çatışmalar kaale alınmaz, nükleer silahların arz ettiği tehdit de sisteme verebilecekleri zarar potansiyelidir.

### 3.1.6. *Süpermen Dönüyor* (2006)

Bryan Singer yönetmenliğindeki *Süpermen Dönüyor* filminde tehdidin kaynağı özel mülkiyet edinme tutkusudur. Brandon Routh'un Süpermen'i, Kate Bosworth'un Lois Lane'i canlandırdığı filmde, Kevin Spacey gibi yıldızlar da rol almaktadır. Güncelik hayattan insanların idolleri haline gelmiş isimleri baş rollere yerleştiren film, bu yıldızların güvenilirliğini olduğu gibi filme taşıyacak ve kullanacaktır. Filmi izlemek için koltuğuna oturan seyirci için, Süpermen olmadığı haliyle Brandon Rouht dahi kahramandır, üstüne süpermenliği eklenince çift katmanlı bir özdeşleşme öngörülür ve seyirci hikayeye başlamadan önce hem kurtarıcıyla, hem de filmin evrenindeki sıradan insanlarla özdeşmesi muhtemeldir. Onlardan biri olarak hikayeyi deneyimlemeye başlaması doğal sonuç olacaktır.

Kripton'un hala olabileceği fikrine kapılan Süpermen, Kripton arayışıyla geçirdiği beş yıl boyunca dünyadan uzak kalmıştır. Süpermen'in yokluğunda dünya çok değişmiştir. Terörizm tırmanmış, kargaşa artmıştır. Bununla da kalmamış, Lois Lane, Perry White'ın kuzeniyle bir aile kurmuş ve "*Dünya Süpermen'e Neden Muhtaç Değil*" makalesiyle Pulitzer kazanmıştır.

Yine bu süre boyunca, Lex Luthor zengin dul Gertrude Vanderworth evlenmiş ve mirasına konmuştur. Lex yardımcısı Kitty Kowalski ile birlikte Gertrude'un özel yatını alır ve Süpermen'in Yalnızlık Kalesi'ne gider. Lex, Yalnızlık Kalesi'nde Süpermen'in kristallerinden bazılarını bulur ve Süpermen'in babasının holografik görüntüsüyle irtibata geçer. Hologramı dinleyen Lex ve tayfası kristalleri alarak Metropolis'e geri döner.

Süpermen dünyaya döner, üvey annesinin ikamet ettiği Kansas'taki Kent Çiftliği'ne gider. Süpermen annesiyle bir süre vakit geçirdikten sonra, Clark Kent kimliğine bürünerek Metropolis'e döner. Muhabir Jimmy Olsen ve yayın yönetmeni Perry White, Clark'a hoş geldin derler, ancak o sırada Lois Lane uzaya gönderilecek bir uzay aracını taşıyan uçakla fırlatma yerine seyir halindedir. Ancak uzay aracının ateşleme motorları uçaktan ayrılmadan önce çalışır ve uçağın kuyruğu yanar. Süpermen hemen harekete geçer, uzay aracını çözerek eliyle fırlatır, fakat jet dünyaya doğru kuyruğu yanar vaziyette düşmektedir. Süpermen takip eder, tam bir beyzbol stadına düşecekken uçağı yakalar, hem içindekilerin hem de stattakilerin hayatını kurtarır. Seyircileri selamladıktan sonra uçar gider.

Süpermen'in ve halkın bilmediği şey, uzay aracındaki sorunun ülkenin çoğunu etkileyen kısa süreli bir elektrik kesintisi kaynaklı olduğudur. Kesintinin nedeni de Lex'in kristalden elde ettiği kıymıklarla Vanderworth Malikanesi'nde yaptığı bir deneydir. Kıymıkları suya batırmış, bu deney elektrik kesintisine neden olmuş, ancak öte yandan sudan yeni bir madde üretmiştir.

Daily Planet'e döndüklerinde Lois elektrik kesintisi hakkında daha fazla bilgi edinmek ister, ancak Perry White, Süpermen'e odaklanmalarını ister. O sıralar Clark tekrar Lois'le karşılaşır ve onun uzatmalı nişanlısı Richard White ve çocukları Jason'la tanışır. Bu karşılaşmanın ardından, Süpermen Lois'le çatı katında Lois'le buluşur ve Lois Süpermen'e o gittikten sonra hayata devam etmek zorunda olduğunu, onun için başka biriyle olduğunu söyler.

Lois'e olan duygularından uzaklaşmaya çalışan Süpermen kendini sadece Metropolis'te değil bütün dünyada kötülükle savaşa adar. Böylece çok meşgul biri olur, ancak bu kötülüklerden biri Lex ve işbirlikçilerinin Süpermen'i meşgul etmek için uydurduğu kurmaca bir  trafik kazasıdır ve Süpermen bu kazayla uğraşırken Metropolis Müzesi'nden Kriptonit çalarlar. Süpermen sonraları Yalnızlık Kalesi'ne döndüğünde Kripton'la ilgili bilgiler içiren kristallerin de kayıp olduğunu görür.

Lois elektrik kesintisini araştırmaya devam eder, Vanderworth'un malikanesine ulaşır, oğluyla birlikte etrafı araştırırken kendini yatta bulur. Yat hareket eder, Lex Luthor kaçırmıştır onları.

Yatla açılırlar, Luthor, Lois'e planını açıklar. Planı Süpermen'in Yalnızlık Kalesi'nden aldığı kristalleri okyanusa batıracak, onlar okyanusa batınca dalgalar Amerika, Avrupa ve Afrika'nın büyük kısmını sular altında bırakacak, milyonlarca insan ölecek, ancak bu sayede yeni bir kıta ortaya çıkacaktır. Luthor yeni ortaya çıkacak bu kıtanın efendisi olarak, toprak tekeline sahip olacak, insanlara istediği fiyata kıtasında yaşam imkanı satabilecektir.

Luthor daha sonra Lois ve oğlunu bir odaya kapatır ve başlarına bir bekçi diker, geminin güvertesine gider. Kristallerden birini Kriptonit'ten yapılma bir tüpe yerleştirir ve önceden çalıp ayarladığı Rus füzesine yerleştirip fırlatır, füze okyanusa düşünce, yeni bir kıtanın oluşumu başlar.



**RESİM 24: Denizden yükselen yeni Kripton kıtası**

Lois başında bekleyen adamın dikkatini dağıtarak Daily Planet'e faks göndermek ister, ancak adam durumu fark eder ve ona saldırır. Adam tam Lois'i öldürecekken havadan bir piyano gelir, adamı ezer. Anlarız ki piyanoyu fırlatan Lois'in oğludur ve yine anlarız ki o Süpermen'in çocuğudur. Lex olanları duyunca Lois ve oğlunu gemiye kilitleyip geminin güvertesindeki helikoptere biner ve yeni kıtaya gitmek üzere yola çıkar.

Lois'in gönderdiği faks Daily Planet'e ulaşır, Richard, Lois'i bulmak için yola çıkar. Süpermen de gidecektir, ama yeni çıkan toprak parçalarından kaynaklı sarsıntıların bütün şehirde yaşattığı tehdidi görünce iki arada bir derede kalır. Süpermen önce insanların hayatını kurtarır ve sarsıntılar bittikten sonra denize yönelir. Süpermen geriye döndüğünde Richard'ın deniz uçağını bulur, ancak Richard, Lois ve Jason'un hayatı yatta tehlikededir, hemen kurtarır onları.

Aile uçakla güvenli bir şekilde geriye dönerken, Süpermen, Luthor'la hesaplaşmak için "Yeni Kripton" kıtasına doğru yola çıkar. Süpermen adaya gelip Luthor'un karşısına çıkar ama ada kriptonitten yapılma olduğu için Süpermen gücünü kaybetmektedir. Luthor köpekleriyle birlikte Süpermen'e saldırır, Süpermen yenilir, Luthor Süpermen'i Kriptonit uçlu bıçağıyla bıçaklar ve suların içine iter.



**RESİM 25: Süpermen bıçaklanır.**

O sırada yeni kıtanın kriptonitten müteşekkil olduğunu söyleyip Richard'ı geri dönmeye ikna eder Lois. Uçak geri dönünce de Jason Süpermen'i suların içinde görür, Lois suya dalar ve Süpermen'i pelerininden yakalayıp yüzeye çıkarır, Richard'la birlikte uçağa alırlar onu. Lois uçakta Süpermen'in vücudundaki Kriptonit uçlu bıçağı çeker, ama içerde parça kalmıştır. Süpermen kendine gelince Lois ve diğerlerine teşekkür eder, ancak Lex'i durdurmak için geriye dönmeye karar verir. Süpermen önce bulutların üzerine çıkıp olabildiğince enerji toplar güneşten. Sonra dalar okyanusa, yeni doğan kıtayı koparır sudan, kıtanın tabanındaki kaya ve toprak sayesinde Kriptonit etkisinden bir miktar muaf olan Süpermen kıtayı okyanustan koparır. Bu sırada Lex, Kitty ve adamları hareketlenen kıtadan kaçmaya çalışırlar, ancak bütün adamlar ölür. Sadece Lex, Kitty ve Kitty'nin köpeği helikoptere binerek havalanmayı başarır. Ancak bu esnada yaşananlardan dolayı vicdan azabı çeken Kitty geriye kalan Kriptonit örneklerini kazara süsü vererek adaya atar. Luthor'un onları toplayacak vakti yoktur, mecbur havalanır helikopterle. Süpermen gittikçe zayıflasa da yeni Kriptonit kaplı kıtayı uzaya fırlatmaya başarır, ancak gücü tamamen tükenmiş olarak Metropolis'te bir parka düşer.

Süpermen'i hastaneye kaldırırlar, Kriptonit ucu Süpermen'den çıkarılır ve doktorlar Süpermen'i hayata döndürmeye çalışır, ancak aradan günler geçmesine rağmen Süpermen

kendine gelmez. Hastane bahçesinde bekleyen kalabalık dua ederek beklerler. O sıralarda Daily Planet iki manşeti hazırlatmış bekletiyor, biri "*Süpermen Öldü*", diğeri "*Süpermen Yaşıyor*". Richard Lois'i ve Jason'u hastaneye getirir, ikili Süpermen'in odasına girer. Lois Jason'a bakarak Süpermen'in kulağına bir şeyler fısıldar, anlarız ki Jason'un onun oğlu olduğunu söylemiştir. Jason Süpermen'i öper ve ayrılırlar. Süpermen hala bilinçsiz yatmaktadır.

O sırada Lex ve Kitty küçük ıssız bir adaya düşmüştür: ne yemek ne de su var. Lex yiyecek olarak Kitty'in köpeğini gözüne kestirir. Hemen sonraları, bir hemşire Süpermen'in odasına girer ve boş pencerenin açık olduğunu görürüz. Odadaki kostüm de gitmiştir.

O gece, Süpermen Lois ve Richard'ın evine uçar. Lois ödüllü makalesinin tersine "*Dünya Neden Süpermen'e Muhtaç*" diye bir makale yazmaktadır. Süpermen Jason'un odasına süzülür, Jason uyumaktadır. Süpermen oğluna, babasının kendisine söylediği sözleri fısıldar: *"Farklı olacaksın. Bazen kendini dışlanmış hissedeceksin. Ancak asla yalnız kalmayacaksın. Benim gücüm senin gücün olacak. Benim hayatım senin gözlerinden akacak ve senin hayatın benim gözlerimden."* Süpermen, Jason'un başını okşar ve devam eder "*Baba oğul oldu, oğul da baba*". Süpermen uçup giderken, Lois, Jason'un "hoşçakal" diye sayıkladığını duyar ve bakınca uçup gitmekte olan Süpermen'i görür. Lois, Süpermen'e onu bir daha görüp göremeyeceğini sorar, Süpermen o civarlarda olduğunu söyler.

Süpermen dışlanmışlığı kavimlere gönderilen peygamberlere, kavimlerin sırt çevirmesinden ilhamını alır. Nasıl ki İsa çarmıhta çile çekerken hala insanlar düşünmektedir, Süpermen de dışlanırken ve kovalanırken hala insanlar düşünmektedir. Kapitalist sistem geleneksel olanı böylece alır ve kendi yararına kullanır. Böylece seyirci kahramanıyla özdeşleşir, onun fedakarlığında katharsis yaşar ve kapitalizmin aleyhindeki bütün kötü duygu ve düşüncelerden arınır.

#### 3.1.7. *Çelik Adam* (2013)

Senaryosunu David S. Goyer'in yazdığı, Zack Snyder yönetimindeki *Çelik Adam* filminde tehdit uzaydaki plakaya hapsedilmiş olan Kriptonlular kaynaklıdır. Film Henry Cavill, Amy Adams, Michael Shannon, Diane Lane, Kevin Kostner, Laurence Fishburne, Russell Crowe'lu kadrosuyla yine bir yıldızlar geçidini içerir. Sevdiği oyuncuları perdede

gören seyirci, film başladığı anda kendini filmin evreni içinde bulur ve filmdeki insanlarla özdeşleşerek tehdide maruz kalanların tarafında hissetmesi hedeflenir.

Kripton'da bir doğum, Lara Lor-Van Kal-El'i doğuruyor. Kocası Jor-El yanı başında. Hemen sonrasında Jor-El konseye gidip Kripton'un yok olacağını söyler. Kal-El'e göre, Kripton'u yok edecek şey enerji kıtlığı dolayısıyla Kriptonluların gezegenin çekirdeğinden kopardıkları parçalar olacaktır. Kal-El göğe bakalım der konsey üyelerine, çünkü atalardan kalma bir gelenektir bu. Eline doğan Kal-El'i de bunun delili olarak gösterir. O sırada baskın yer konsey, darbe olur. Gezegenin askeri lideri Zod, konsey başkanını öldürür. Zod politikacıların Kripton'u yok oluşun eşiğine getirdiğini, artık yozlaşmış olan bu pis neslin sonu geldiğini söyler. Zod, Jor-El'e de ittifak teklif eder, fakat Jor-El reddedince, Zod onu da mahkum etmek ister, Jor-El bir şekilde ellerinden kurtulur. O sırada Kripton'da iç savaş başlamıştır bile. Jor-El uçan ejderhasıyla kaçar. Jor-EL Kripton'daki yaratılışın merkezi olan yaratılış odasına dalıp yaratılış kodeksini çalar.



**RESİM 26: Yaratılış Odası**



**RESİM 27: Yaratılış Odası'ndaki bebekler**

Bu kodeks Kripton'da yapılan yapay kitlesel vatandaş üretiminin haznesidir. Bu sırada Lara, Kal-El'in gönderileceği gezegeni bulmuştur: dünya. Ancak endişeleri vardır Lara'nın, Kal-El'in dünyada dışlanmasından, bir ucube gibi görülmesinden ve öldürülmesinden korkar. Oysa Jor-El oğlunun dünyada bir tanrı gibi olacağından emindir. Sonunda Kal-El'i, yani yıllar sonra Kripton'da doğal şekilde doğmuş olan ilk bebeği gemiye koyarlar ve kodeksi de göbeğinden bebeğe aktarırlar. Kal-El'in küçük gemisi dünyaya doğru fırlatıldığında, Zod etraflarını kuşatmıştır. Jor-El, Zod ve adamlarıyla çarpışırken Kal-El'in gemisi dünyaya doğru yola çıkar. Hemen sonrasında Zod, Jor-El'i hançerler ancak daha fazlasını yapamadan Kripton'un muhafızları tarafından yakalanarak Hayalet Bölgeye hapsedilir. Zod, Kal-El'i bulup kodeksi geri almaya ant içer hapse gönderilirken. Hemen sonrasında Kripton patlayarak yok olur.



**RESİM 28: Kodeks**

Kal-El, yetişkin bir Clark Kent olarak bir yengeç avlama gemisinde çalışmaktadır ve gemide sıkışan mürettebatı ateşlerin içinden geçerek kurtarır. Clark, farkında olmadan Süpermen'e dönüşmüş ve Süpermen'in güçlerini kullanmıştır. Ancak kendisi patlayan gemide kalmış, gemi patlayınca denize fırlamıştır. Clark hareketsiz şekilde denizde yatarken çocukluğunu hatırlar. 9 yaşlarında süper duyma ve X-Ray ışınlarıyla görme yetisini ilk kez fark ettiği zamanları hatırlar. O zamanlar güçlerini kullanmakta sıkıntı çekmektedir, herkesin söylediğini duymaktadır. Annesinin terapisiyle hayata tutunan küçük Clark hatıralarının ardından, denizdeki Clark canlanır. Bir sahile çıkar, elbiseler çalar ve tekrar hayata karışır. O sırada gördüğü bir okul otobüsü başka bir hatıra getirir aklına: 13 yaşında okula gidiyor, otobüs kaza yapar ve köprüde bir nehre düşer, batmaktadır, Clark otobüsü tutar kaldırır suyun içinden herkesin hayatını kurtarır. Lana Lang ve Pete Ross Kal-El'in güçlerini görmüştür. Olay Kal-El'in babası Jonathan'a aksedince, Jonathan, Clark'ı güçlerini kullanmamak konusunda tekrar uyarır. Çünkü güçlerini kullanırsa insanoğlunun inandıkları bütün birikimi çöpe gidecektir. Jonathan, Clark'la konuşmasının devamında daha fazla dayanamaz ve Clark'a gerçek yaratılış hikayesini anlatır. Clark'ı ahıra getirir ve onu dünyaya getiren gemiyi gösterir ve komut anahtarını da Clark'a verir. Jonathan, Clark'ın dünyaya bir amaç uğruna gönderildiğini, günü geldiğinde bir seçim yapması gerektiğini, insan ırkının karşısına gururla çıkıp çıkamayacağına karar vereceğini söyler. Clark sadece Jonathan'ın oğlu olmak istese de, bir başka babası daha ve bir başka ismi daha vardır. Öz babası onu bir amaç uğruna dünyaya göndermiştir ve bu amacı bulmak Clark'ın şahsi meselesidir. Clark'ın bu hatırası da bu

şekilde biter, yetişkin Clark bir barda kadına sarkan bir adamın kamyonunu buruşturup kapı önünde bırakır ve ayrılır oradan.

Lois Lane bir helikopterle bir uzay gemisini inceleyen bir araştırma ekibinin yanına gelir, amacı Daily Planet için geminin haberini yapmaktır. Clark da o araştırmada önemsiz getir götür işlerini yapmaktadır. Araştırma işi Kolonol Hardy tarafından yürütülmektedir, Hardy'nin çalışma arkadaşı Emil Hamilton'dur. Emil, Lois'in orada olmasından hoşnut değildir ve onu göndermeye çalışmaktadır. Clark o gece yalnız başına gece görüşünü kullanarak uzay gemisine iner. Lois onu görmüştür, takip eder. Clark gemiye girer, anahtarı yerleştirince gemi aktif olur. Clark'ın babasının görüntüsü belirir. Clark bu görüntüyü takip eder. O sırada Lois de gemiye girer ancak geminin savunma mekanizmaları ona saldırır ve onu yaralar, Clark Lois'i kurtarır, gözlerinden fışkırttığı ışınlarla Lois'in yarasını dağlayarak iyileştirir, Lois, Clark'ın güçlerini öğrenir. Clark, Lois'i dışarda güvenli bir yere bıraktıktan sonra gemiye biner ve gemi canlanır ve hareketlenir. Lois kendini karların üzerinde bulur. Kurtarıcısının kimliğinin peşine düşer ve Lois hem geminin hem de kullanıcısı olan Clark'ın dünyaya ait olmadığını tespit eder. Ancak Perry White, Lois'in makalesini yayınlamayı reddeder, Lois makaleyi internetten yayınlar.

O sırada Kal-El'in gemisi başka bir yere demir atmıştır, Kal-El, Jor-El'le buluşur. Jor-El'in bilinci canlanıp Kripton'un hikayesini Kal-El'e anlatır. Kriptonlular, uzun zaman önce evrenin dört bir yanında yeni gezegenler keşfeder. Yüz yıl boyunca medeniyetleri gelişmiş ve mucizeler yaratmıştır. Sonrasında yapay nüfus çoğaltma sistemine geçilmiş, doğal kaynaklar tüketilmiş ve askeri lider Zod darbeyi kalkışmıştır. Kripton'un yaratılış odası da geminin içindedir. Jor-El odayı da oğluna gezdirir, gezdirirken odayı anlatır. Bu yaratılış odası Kriptonluların tamamının doğurulduğu, kaderlerinin tayin edildiği odadır. Jor-El bu odanın icadıyla Kriptonluların en önemli değerlerinden mahrum bırakıldığını söyler. Bu değer irade, yani kendi kaderini tayin etme hürriyetidir. Bu yaratılış odası yüzünden hiçbir çocuğun kendisinde biçilen rolden daha fazlasını talep etme hakkı yoktur. Ama Süpermen o çocuklardan biri değildir, yıllar sonra seçme hakkı kendisinde olan biridir. Jor-El konuşmanın devamında oğlu Kal-El'e insanlara rehberlik etmesi gerektiğini söyler. Jor-El'e göre Süpermen insanlara önderlik edip umut verirse insanlar Kriptonluların yaptığı hataları yapmayacaklardır. El ailesinin sembolü olan S, her insanın içinde iyilik adına bir güç

olduğuna dair inançtır. Jor-El oğluna insanlara bunu aşılama talimatı verir. Kal-El, Clark olarak girdiği gemiden Süpermen olarak çıkar. Artık bütün cevapları vardır, gücünü güneşten aldığının da farkındadır. Süpermen ilk olarak güçlerini test eder, uçar zıplar atlar kaçar, atmosfere sıçrar. Jor-El, Süpermen'e görevini şöyle tanımlamıştır: dünyadaki insanlara uğrunda çabalayacakları bir amaç vereceksin. Bazen tökezleyecekler, bazen düşecekler ama hep Süpermen'i takip edeceklerdir. Süpermen bu şekilde insanların zamanla harikalar yaratmasını sağlayacaktır.

Bu sırada general Zod ve yoldaşları uzayda Kripton'dan sağ kalanları aramaktadır ve sonunda onları dünyaya getirecek bir iz bulurlar. Lois ise Clark'ın peşindedir. Babasının mezarı başında Lois, Clark'ı bulur. Clark, Lois'e hikayesini anlatır, güçlerini kendilerine zarar vermesi korkusuyla babasının telkiniyle sakladığını anlatır. Lois'e anlatırken babasının nasıl öldüğünü hatırlar Clark: bir hortum esnasında annesini kurtarırken babası arkada kalmıştır. Clark onu kurtaramamıştır. Lois, Clark'la konuştuktan sonra haberi yayınlamaktan vaz geçer. Clark annesiyle buluşup hasret giderir.

O sırada Zod'un uzay gemisi dünyanın yörüngesine girer ve Zod bütün elektronik cihazları hackleyerek Kal-El'in kendisine teslim edilmesi, aksi halde gezegeni mahvedeceğine dair mesaj yayınlar. Dünya bu haberle çalkalanır. Herkes Kal-El'i aramaktadır, insanlar Kal-El'in teslim olması gerektiğini düşünmektedir. Her yerde onu aramaktadırlar. Süpermen'e ulaşmak için Lois Lane'i yakalayıp hapse atarlar. Clark da durumdan haberdar olur, kiliseye gider ve papazdan ne yapacağına dair fikir alır. Clark insanlığı riske atamayacağına karar verir: teslim olacaktır.

Süpermen, kendi kılığıyla Edwards Hava Kuvvetleri üssüne gider ve teslim olur, ancak Lois Lane'le görüşmeyi ister. Lois Lane'le konuşması esnasında komutanlarla da konuşur. Asıl düşmanın Zod olduğunu ama insanların kararına saygı duyacağını söyler. Amerikan askerleri Süpermen'i Zod'a teslim etmek için talimat almıştır, talimatı yerine getirirler. Süpermen teslimatın yapılacağı yerde Lois'le vedalaşır, hemen sonra Zod uzay gemisiyle gelir. Zod ve askerleri gemiden iner. Zod'un askerlerinden Faora Hu-Ul uzay gemisinden iner ve Zod'un Lois'i de istediğini söyler. Süpermen, Lois ve Zod'un askerleri gemiye binip uçup giderler. Uzay gemisindeyken Süpermen anahtarı Lois'e verir. Lois'in nefes alabilmesi için Lois'e maske takarlar ve Zod'un karşısına çıkarılırlar. Gemi dünyadan

uzaklaştığında Süpermen bünyesi alışık olmadığı için güçten düşer, hareketsiz yere düşer. Hayal aleminde Zod, babasıyla yaşadığı hikayeyi Süpermen'e anlatır ve Süpermen'e yeryüzünde yeniden Kripton'u inşa etmeyi teklif eder. Anlarız ki, Zod'u dünyaya getiren şey Süpermen'in dünyadaki gemiyi aktif hale getirdiğinde yaydığı mesajdır. Zod kodeks sayesinde Kripton'un dünyada nasıl yeniden yaratılabileceğini anlatır Süpermen'e. Ama Kripton'un yeniden yaratılabilmesi için dünya ve içindekiler yok edilmelidir, Süpermen bu teklifi reddeder. Zod kodeksi aramaya başlar. Süpermen gemide güçsüz yatmaktadır. Ancak Lois kapatıldığı hücrede anahtarı aktif eder. Jor-El ortaya çıkar ve gemiyi tasarlayan kişi Jor-El olduğundan Lois'e Süpermen'i nasıl kurtaracağını öğretir. Jor-El geminin iç atmosferini Süpermen'in güçlerini geri kazandıracak şekilde değiştirir. Süpermen güçlenir ve hapsedildiği yerden kurtulur. Jor-El, oğlunun karşısına çıkar. Oğluna iki ırk arasında köprü olabileceğini söyler. Lois'i kurtarmakla dünyayı kurtarmak eşitler ve oğluna bunu yapabileceğini söyler. Süpermen dünyaya doğru düşmekte olan Lois'i kurtarır önce, sıra dünyaya gelir. Süpermen Lois'le dünyaya döner. O sırada Zod ve kuvvetleri de dünyaya inmiştir. Zod ve askerleri Süpermen'in dünyadaki annesi Martha'nın yanına gelmiş, kodeksi aramaktadır. Süpermen de gelir, Süpermen ve Zod arasında kavga başlar. Zod'un kafasındaki maske düşünce güçlerini kontrol edemez, askerli Zod'u gemiye koyarlar gemi havalanır. Zod'un askerleri dünyaya savaş ilan eder. Amerikan askerleri ve Zod'un askerleri savaşmaya başlar. Süpermen Amerikan askerlerini ve sivilleri Kriptonlulardan korur. Böylece Süpermen insanların kurtarıcısı mertebesine erişir. Kriptonlular gemilerine binip kaçınca Süpermen annesini kontrol etmek için Smallville'e gider. Zod kodeksin Kal-El'in hücrelerine aktarıldığını öğrenir ve kodeksi içinden çıkarmak için Kal-El'i de öldürmeye karar verir. Zod dünyada kriptonu kuracak olan gezegen yaratıcıyı çalıştırır, gezegen yaratıcı dünyanın atmosferini ve maddesini Kripton'a çevirecektir.



**RESİM 29: Dünya Makinesi**

Makine her şeyi yok etmeye başlar. Süpermen'in planı kendisini dünyaya getiren gemiyle, Zod'un gemisini çarpıştırarak bir kara delik oluşturmaktır. Askerler gemileri çarpıştırmak için harekete geçince, Süpermen makineye saldırır. O sırada Jor-El'in bilinci Zod'un karşısına çıkar, vazgeçmesini söyler, ama Zod kararlıdır. Süpermen makineyi durdurur. Ancak Süpermen'in gemisini Zod'un gemisine fırlatacak uçakta bir sorun çıkar. Üstelik Lois de uçaktadır. Zod'un gemisinden uçağa ateş atılacakken Süpermen gemiye iner. Zod'la karşılaşır, Zod'un bu gemiyi yok edersen Kripton'u da yok edersin demesine rağmen, Süpermen Kriptonu yok etmeyi göze alarak gemiyi vurur gemi düşmeye başlar. Ancak Faora gemiden çıkmayı başarır ve Lois'in içinde bulunduğu uçağa girer, herkesi öldürecektir ki pilot uçağı Kriptonluların diğer makinesine çarptırır. Çarpmanın etkisiyle kara delik açılır ve bütün Kriptonlular aletleriyle birlikte o delikte kaybolur. O sırada Lois düşer uçaktan, Süpermen yakalar onu ve kurtarır. Ancak Zod yeryüzünde kalmıştır ve Kripton'un yok oluşundan dolayı bütün insanlardan intikam almak istemektedir. Süpermen ve Zod çarpışır. Şehir yıkılmaya başlar bu kavgada. Süpermen bir yandan da insanları korumaya çalışır. Süpermen, insanları korumak için Zod'un boynunu kırarak kendi türünün kendi dışındaki son örneğini öldürür. Yaptığından üzülmüştür.

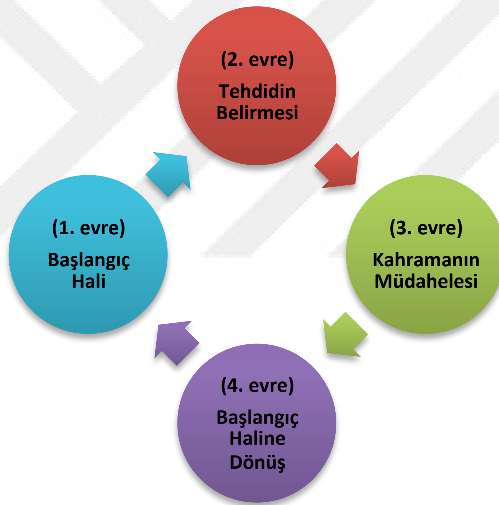
Bir kaç zaman sonra, Amerikan hükümeti Süpermen'i gözetim altına almaya çabalamaktadır, ancak Süpermen Kansaslı, yani Amerikalı olduğunu ifade eder. Karşılıklı olarak birbirlerine güvenmek zorunda olduklarının altını çizer.

Süpermen Smallville'e annesinin yanına döner. Babasının mezarına gidip hatıralarını yad ederler. Hemen sonra Clark Kent, Metropolis'e gider ve Daily Planet'te çalışmaya başlar, ancak kimse onun Süpermen olduğunu bilmeyecektir.

### 3.2. SÜPERMEN FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

Bu başlık altında daha önce belirlediğimiz düzey ve evrelerin Süpermen filmleri üzerinden çözümlemesi yapılacaktır. Sadece birinci ve ikinci düzeyin evreleri üzerinden okuma yapılacaktır, üçüncü düzey son bölümde söylem analizi yapılarak okunacaktır. Birinci düzeyin evrelerini tabloyla gösterecek olursak,

**TABLO 5. Süperkahraman filmlerinin müşterek anlatı modelinin birinci düzeyi evreleri**




Tabloda görüldüğü gibi, Başlangıç Hali olarak adlandırdığımız birinci evre, dördüncü ve son evreyle bitişiktir. Süper kahraman filmlerini nesnel bir bakışla ele aldığımızda birinci düzeyin evreleri ortaya çıkacaktır. Buna göre, her film stabil bir durum üzerine başlar, bu hal örtülü ya da aleni olarak filmde verilir, hemen sonrasında bu hali bozacak bir eylem başgösterir, bu eylem başlangıçtaki duruma yönelik bir tehdittir, tehdit aynı zamanda kahramana yönelik bir çağrıdır, bu çağrı sonucunda kahraman mücadeleyi başlatır ve muhakkak kazanacağı bir savaşın sonunda Başlangıç Hali'ne dönülür. Sonraki bölümlerde bahsedileceği üzere, Hollywood filmlerinin olmazsa olmazı olan nedensellik, iyilerin sürekli kazanması, gizlilik stratejisi, özdeşleşme ve katharsis bu filmlerde başvurulan stratejilerdendir. Ancak bu bölümde daha ziyade, yapısalcı metodla film evreleri tespit

edilecek, birinci ve ikinci düzey olarak adlandırdığımız yapısalcı sınırlar içinden filmler okunacaktır. Filmlerin ideolojilerin söz konusu edildiği üçüncü düzey ise son bölümde detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

**TABLO 6: Süper kahraman filmlerinin müşterek anlatı modelinin ikinci düzeyi evreleri**




Birinci düzeyde isimsiz şekilde "hal" kelimesi üzerinden ifade edilen evreler, ikinci düzeyde "düzen" kelimesi ve bu kelimenin ifade ettiği anlamlar üzerinden değer kazanacaktır. İki düzeyin farkı, birinci düzey tamamıyla yapısalcı, arketipçi bir okuma sunarken, ikinci düzeyde kısmen de olsa yorumlamaya ve söylem analizine yer verilmiş ve son bölümde detaylı ele alınacak üçüncü düzeye giriş yapılmıştır.

İkinci düzeyde, düzen üzerinden ele aldığımız evreler yine ideolojik okumalar ve söylem incelemeleri içermeyip, genel itibarıyla yapıyla ilgili, yapının katmanlarıyla ilgilidir. Nitekim birinci düzeyde bahsedilen "hal"in, sosyolojik karşılığı düzendir. Bundan dolayı, Başlangıç Hali'nin sosyolojideki karşılığı Yerleşik Düzen'dir. Her filmin hikayesinde tehditten önce idealleştirilmiş bir düzen vardır, buna Yerleşik Düzen adı vermemizin sebebi, anlatıların bu düzenleri ebedi saadet düzeni olarak sunmaları ve sonsuza kadar devam etmelerinin insanlığın biricik saadeti olarak pazarlamalarıdır. Nitekim, film anlatılarında anlatısal düzene yapılan saldırı, insanlığa yapılmış saldırıyla eşdeğer olarak sunulur. Kahramanı harekete geçiren de, filmlerin iddiasına göre, düzene yönelik saldırı değil,

insanlara yönelik saldırıdır. Bir bakıma düzenle insan eş anlamlı kılınarak, kahramanın düzeni kurtarması insanları kurtarmasıyla eşleştirilmiş olur. Böylece kahraramanın düzeni ya da insanları kurtarması aynı şey olarak sunulur. Her seferinde kahraman insanlığı ya da düzeni kurtararak düzenin ilk haline dönülür. Bu çember bütün filmlerde istisnasız böyledir. Düzeni kapitalizmle eşleştirdiğimiz bu düzeye bu çalışmanın son bölümünde yer verileceği için ona ait tablo sonraya bırakılmıştır. Bu bölümde yeri geldikçe kısa göndermeler yapılsa da, tehditlerin yarattığı temsil düzeni, kapitaliz ve filmlerin ilişkisi, filmlerin ideolojik içeriği ve söylemi son bölümde detaylı tartışılacaktır, bu bakımdan bu bölümde iddia düzeyinde kalan ileri çıkarımsamalar için son bölümdeki detaylı okumalara bakmak gerekebilir. Bu bakımdan, bu bölümde filmler üzerinden ortaya konulan iddiaların son bölümde kaynaklar üzerinden ve söylem analizi kullanılarak ıspatına çalışıldığı ifade etmek gerekir. Bundan dolayı, bu bölümde özdeşleşme kavramı üzerinden ortaya konulan iddianın bütün yönleriyle son bölümde ele alınacağını da belirtmek gerekir. Bu bölümde ilk iki düzey ve onlara ait olan evreler önce Süpermen filmleri üzerinden, sonra diğer süper kahramanlar üzerinden ele alınacaktır.

Her bir Süpermen filmindeki evrelerin ayrı ayrı tespitine geçmeden önce, Süpermen'in kendi gezegeninde yani insanların olmadığı bir düzende gerçekleşen hikâyesine bakılacak olursa, süper kahraman filmleri için tespit edilen düzey ve evreler sadece insanlık için geçerli olduğu, diğer yaratıklar aynı döngüye dâhil edilmediği görülmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi Süpermen, Kripton adındaki bir gezegende doğmuştur. Süpermen'in gezegeni Kripton, dünyadan çok daha gelişmiş ama insanlara benzeyen yaratıkların iskân ettiği bir gezegendir. Kripton'da işler yolunda giderken, Kriptonlular yozlaşarak Kripton'u yaşatan çekirdeğin enerjisini bitirmiştir. Süpermen'in doğuş zamanlarına denk gelen bu hadise sonrasında Kripton patlayarak yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Süpermen'in babası Jor-El, Kripton'un ihtiyar heyetini uyararak tehlikeyi haber vermiş, ancak kimse onu dinlememiştir. Kahramanına kulak asmayan topluluğu büyük bir felaket beklemektedir. Jor-El, Süpermen'i dünyaya gönderdikten sonra Kripton patlayarak yok olur ve Kriptonlular ölür.

Bu hikâyedeki evrelere bakacak olursak, başlangıç hali olarak adlandırdığımız evre bu hikâyede olduğu gibi mevcuttur. Kripton'u yok edecek tehdit ortaya çıkmadan önce Kripton

güllük gülistanlıktır. Kriptonlular mutludur, her şey yolunda gitmektedir. İkinci düzeyde kullandığımız adıyla Yerleşik Düzen herkese mutlu edecek bir imkân sunmaktadır. Her şey yolunda giderken bir tehdit belirir, Kripton yok olacaktır. Bu evre tehdidin ortaya çıkışı olarak adlandırdığımız evredir. Yerleşik Düzen yani Kriptonluların huzuruna bir saldırı vardır. Kriptonlular ölümle burun burunadır. Tam bu noktada evreler şemamıza göre, kahraman ortaya çıkmalı ve Kripton'daki yerleşik hayatı muhafaza edecek mücadeleye başlamalıdır. Kahraman öngörüldüğü gibi ortaya çıkar. Bu Kahraman, Süpermen'in babası Jor-El'dir. Jor-El, Kripton'un yöneten ihtiyarlar heyetini tehlikeye dair uyarır, fakat heyet Jor-El'e kulak asmaz ve onu insanları paniğe sevk etmemesi için uyarır. Jor-El'in kahramanlığı bu kadarla kalır. Jor-El, Kriptonluları kurtaracak mücadeleyi başlatmak yerine oğlunu kurtarmaya seçer. Oğlunu dünyaya gönderir ve kaderini beklemeye başlar. Diğer Kriptonlularla birlikte ölür. Jor-El'in, bir kavmin sorumluluğunu sırtlamaktan kaçan kahramanlığı Kripton'un felaketiyle sonlanır. Görüldüğü gibi Süpermen'in yaratılış öyküsünde ilk iki evre, yani başlangıç hali ve başlangıç haline yönelik tehdidin ortaya çıkışı mevcutken, Jor-El'in mücadelesinin yetersizliği ve kavminin onu dinlemeyi reddetmesi yüzünden sonraki evreler gerçekleşmez. Kripton kurtarılamaz ve yok olur.

Süpermen kahramanın yaratıcıları bu hikayenin içine insanlara yönelik çok önemli bir ibret yerleştirir: Kripton, kahramanına direnen Kriptonlular yüzünden yok olmuştur. Böylece Süper kahramanlar üzerinden insanlığa su mesaj verilir: süper kahramanların (kapitalizmin elçisi olduklarını kabul edersek) muhafaza ettikleri ve uğrunda savaştıkları düzen insanlar için ideal düzendir, bu düzene (doğal olarak kapitalizme) yönelik saldırılar insanlara yıkım ve ölüm getirir.

### 3.2.1. Süpermen Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

*Süpermen ve Köstebek Adam* filminin geçtiği yer Silsby adındaki çok güzel bir Amerikan kasabasıdır. Filmin olay örgüsü başlamadan önce Silsby'de her şey yolundadır. Başlangıç Hali'ni yaşayan Silsby'de herkes mutlu mesuttur. Yerleşik Düzen herkese istediği imkânı vermiş, herkesin işi yolundadır. O tehdit ortaya çıkmasa Silsby kasabasının insanları dertsiz tasasız günlerini geçirecektir. Ne ki insan derdine müpteladır ve ikinci evre olan Tehdidin Ortaya Çıkış evresi, zaten genellikle insanların ihmal ve gafletleri kaynaklıdır. Bu öyküde de öyle olur. Silsby kasabası dünyanın en derin petrol kuyusuna sahiptir. Kuyunun

ulaştığı derinlikte tuhaf şeyler olduğu tespit edilmiş ve kuyunun kapatılması istenmiştir. Ancak kuyu sahipleri olan tamahkâr iş adamları, ya da başka bir deyişle insanoğlunun doymak bilmez iştahı yüzünden kuyu açık kalmıştır. Tehdidin ortaya çıkışını hazırlayan kuyu, sahiplerinin aç gözlüğü olsa da tehdit yer altı kaynaklıdır ve tam olarak tehdide dönüşmesi için Silsby kasabası sakinlerinin daha çok çaba sarf etmesi gerekecektir. *Süpermen ve Köstebek Adam (1951)* filminde kuyudan çıkacak olan köstebek adamların yarattığı tehditle ikinci evreye geçilecektir. Amerikan'ın sıradan bir kasabasında gerçekleşen ve herkesin rahatlıkla özdeşleşebileceği bir yaşamı sunan hikaye birinci evreden beklenileni yerine getirir. Kurgu ve kamera yok olur. Kuyuya yönelik hamleler tehdidi hazırlarken neden sonuç ilişkisi takip edilir. Seyircinin filmin evreninde Silsby kentinin sakinlerinden biri olarak tehdidi deneyimleyerek, hem filmdeki sıradan insanlarla, hem de kahramanla özdeşleşerek öyküyü yaşamaya başlaması beklenir.

1978 tarihli *Süpermen I* filminde Kripton'un yok oluş hikâyesi anlatıldıktan sonra, evrelerin birincisi olan Başlangıç Evresi başlar. Bu evrede Clark, Smallville'de bir orta öğrenim öğrencisidir. Hayat tek düze ve olması gerektiği gibi akıp gitmektedir. Düzen içinde her şey yerli yerindedir. Hatta o kadar ki, bir süper kahraman Amerika'da bir ortaokulda aşk acısı çekmektedir. Kimlik karmaşası yaşamakta, kendini tanıma sorun ve sorumluluklarını tanımlama için çaba sarf etmektedir. Clark'ın kendini tanıma süreci Başlangıç Evresi'nde gerçekleşir. Clark süper güçleri olduğunu, Kripton'dan geldiğini öğrenir ve Süpermen olmanın bilinciyle Metropolis'e giderek Daily Planet adlı gazetede işe başlar. Başlangıç Evresi devam etmektedir, her şey hala yerli yerindedir, üstelik Clark, gazetesinin çalışanı Lois'e âşık olmuştur. Kahraman, seyircinin özdeşleşebileceği şekilde kurulmuştur. Metropolis kenti de sıradan Amerikan kentlerinden farksızdır. Böylece seyircinin kendisini filmin evreni içinde bulması muhtemeldir. Artık o da filmdeki insanlarla birlikte hikayenin bir parçası olacaktır. Anlatılan uzaydan gelen bir kahramanın hikayesi bile olsa, anlatım stratejileriyle yıldız seçimleri, kurgu, hikaye kurulumuyla bu kahraman Amerikalı kılınmış, hikaye Amerikan yaşam biçiminin bir bölümü haline getirilmiştir. Her tür anlatım yöntemi gizlenmiş seyirci hikayeyle başbaşa kalmış, Süpermen'i izlemeye başlamıştır. Tehdidin ortaya çıkış evresi başlamadığı için sıkılan Süpermen çatılarda aşk oyunları oynamakta, sokaklarda eften püften küçük kahramanlıklarla kendini avutmaktadır. Ta ki Lex Luthor adındaki dünyanın en zeki suçlusu planını faaliyete geçirene kadar bu evre bu şekilde sürer: düzen mutlak iyidir ve

herkes mutluluk içindedir. Luthor'un planı tüm bu mutluluğa ve huzuru yok etmeye yöneliktir. Bundan dolayı ikinci evre olan tehdit evresini başlatacaktır.

*Süpermen II* filminde evreler sistemine konu olabilecek iki tehdit vardır. Bu tehditlerin birincisinin çözümü ikincisini tetiklemiştir. İlk tehdit öncesindeki Başlangıç Evresi örtülüdür, ama bu durum, bu evrenin olmadığı anlamına gelmez. Filmde ilk tehdit olarak verilen Eyfel Kulesi'ne yerleştirilen hidrojen bombası öncesinde dünyanın süt liman bir yer olduğu aşikârdır. Dünya güzel ve sorunsuz bir yerdir, yani her filmin Başlangıç Hali'nde olduğu gibi, Yerleşik Düzen herkese en iyisini sunmuştur ve daha iyi bir dünya mümkün değildir. Hidrojen bombasının neden olduğu ilk tehdit filmin öyküsü olmadığı için onun bütün evrelerini burada tespit ederek ikinci tehdidin belirmesine kadar öyküyü ilerletebiliriz. İlk evre olan Başlangıç Hali teröristlerin Eyfel Kulesi'ne yerleştirdikleri bombayla Yerleşik Düzen'i tehdit etmesiyle son bulur. İkinci evrede hidrojen bombası patlarsa Paris'in ne kadar büyük bir felaketle karşılaşacağını, hatta bütün Avrupa'nın tehdit altında olduğunu görürüz. Süpermen'e, yani onun şahsında düzene ne kadar ihtiyacımız olduğunu görürüz. Üstelik Süpermen'in sevgilisi Lois Lane de, Kule'de tehdit altındadır. Süpermen olayı öğrenince tehdidi bertaraf etmek için hemen harekete geçer, böylece Başlangıç Hali, yani yerleşik düzenin yeniden tesisi için kahramanın mücadelesi evresi olan üçüncü evre başlar. Süpermen'in hidrojen bombasını uzaya fırlatmasıyla üçüncü evre de biter, tehdit bertaraf edilmiştir. Yerleşik Düzen yeniden tesis edilmiş ve vazgeçilmezliği bütün herkese gösterilmiştir. Ancak ilk tehdit olarak evrelere ayırdığımız bu öykü, aynı zamanda filmin öyküsünü teşkil edecek ikinci tehdidin ilk ve ikinci evresini de içinde taşır. Şöyle ki, Süpermen'in hidrojen bombasını uzaya göndermesiyle döngü tekrar başa sarar ve Başlangıç Hali'ne döneriz. Her şey yine süt limandır ve dünya tekrardan mutlu bir yerdir. Herkesin her şeyi vardır ve Yerleşik Düzen'in alternatifleri tartışmaya bile açık değildir. Seyirciyi filmin hikayesinin içine çekmek için filmin başına yerleştirilen bu kısa öykü, seyirciye kısa bir film deneyimi sunarak onu duygularından yakalar. Eyfel Kulesi'nin tehdit altında olduğu bir dünyayı yaşar seyirci, bu durumda kendini kurbanlarla özdeşleştirmesi muhtemeldir, sonuç olarak Süpermen'in yardıma gelmesini istemeye mahkum edilir. Daha filmin başında seyirciye katharsis yaşatılarak, seyirci kaotik bir ortama dahil edilir. Süpermen, filmdeki kitleyle birlikte seyirciyi de kurtarır. Ancak öte yanda Yerleşik Düzen'e yönelik yeni bir tehdit hazırlanmaktadır. Süpermen'in uzaya gönderdiği hidrojen bombası uzayda bir plakada

hapsedilmiş olan Kriptonlu suçluları serbest bırakacak ve Başlangıç Hali'ne, yani Yerleşik Düzen'e yönelik bir tehdit yaratacak ve yeniden ikinci evreyi başlatacaktır. Bu ikinci evreyi filmin evrenindeki insanlardan biri olarak seyirci de deneyimleyecektir.

*Süpermen III* filminde ilk evre olan Başlangıç Hali düz bir şekilde başlar. İşsiz kalan deha Gus Gorman dışında her şey yolundadır. Hayat olması gerektiği gibi ilerlemekte, olması gereken dışında hiçbir sorun yoktur. İnsanlar işlerinde güçlerinde keyifleri yerindedir. İşsiz kalan Gus Gorman da o insanlardan biridir. Elbette işsiz kalması sistemin suçu değildir ve Başlangıç Hali, yani Yerleşik Düzen onu yüz üstü bırakmayacaktır. Gus Gorman kendine yeni bir iş bulmakta zorlanmaz, çünkü bu evrede insanlar mutlu ve sorunsuz olmak zorundadır. İlk evrenin nimetlerinden herkes yararlanmaya devam ederken Ross Webster isimli iş adamı başka işler peşindedir. Yerleşik Düzen'in ona tanıdığı imkânlarla yetinmemektedir, üstelik Gus Gorman'ı keşfetmiştir. Böylece tehdidi doğuracak yolun ilk taşlarını döşer. Diğer filmlerde olduğu gibi bu filmin öyküsünde de tehdidi ortaya çıkaran sebep insanın aç gözlülüğü olacaktır. Bu filmde tehdidin çıkış kaynağı Ross'un zenginlik sevdasıdır. Filmde Ross kaynaklı iki tehdit ortaya çıkar. İki tehditte de bütün evreler mevcuttur. İlk tehdit kahve tekelini elinde bulundurmak isteyen Ross'un, Gorman'a uyduları hackleyerek Güney Amerika'daki kahve mahsulünü yok edecek yapay bir hortum yaratmasıyla ortaya çıkar. Üçüncü evreye hemen geçilir ve Süpermen hortumu yok eder. Böylece dördüncü evre başlar, başlangıç haline dönülür ve düzen tahkim edilir. Evrelerle ilgili tam bir daire tamamlanıp Başlangıç Hali'ne dönüldükten sonra, filmin öyküsünün merkeze aldığı tehdit bundan başlar. Ross daha büyük bir plan yapar: Dünya üzerindeki bütün petrollerin kontrolünü ele geçirecektir. Gus Gorman'a bilgisayar sistemlerini hacklettirecek planı uygulamaya koyar Ross. Böylece yerleşik düzen tehdit altına girer ve ikinci evreye geçilir.

*Süpermen: Barış Peşinde* filminin ilk evresi nükleer tehlike olmayan zamanlardır. Başlangıç Hali olarak kabul edebileceğimiz bu evrede dünyada her şey yolundadır ve insanların geleceğiyle ilgili endişelenmesi gerektiren hiçbir şey yoktur. Dünya emin ellerdedir, adalet ve barış hüküm sürmektedir. Nükleer tehdidi iliklerine kadar hisseden seyircinin filmin hikayesini kabullenmesi, filmdeki insanlarla özdeşleşmesi muhtemeldir. Film akar, ne zaman ki nükleer silahlanma başlar işte o zaman bu adil ve barış içindeki dünyaya, yani Başlangıç Hali'ndeki mükemmel "Yerleşik Düzen"e yönelik tehdit ortaya

çıkar. Tehdit yine insan hataları kaynaklıdır, iktidar hırsı nükleer silahları ve nükleer savaş tehlikesini doğurmuştur. Böylece ikinci evreye geçilirken, seyirci öykü arasındaki bütün engeller kaldırılır, filmde anlatılan tehdit seyircinin gerçek dünyada algıladığı nükleer tehdidin aynısıdır ve bu sayede gerçekle kurgusal olan yer değiştirir, seyircinin hangisinin gerçek hangisinin kurgu olduğunu ayırt etmesi, en azından bilinç altı düzeyinde, güçleşir.

*Süpermen Dönüyor* filminde ilk evrede öngörüldüğü gibi her şey yolundadır. Hatta her şey o kadar yolundadır ki Süpermen olmamasına rağmen dünya bir şekilde idare etmektedir, Lois "*Dünya Süpermen'e Neden Muhtaç Değil*" diye bir makale yazmıştır. Her şey Başlangıç Hali'nin sınırları içinde olup bitmektedir. Süpermen patlamamış olabileceğini düşündüğü Kripton'u aramaktadır. Lois başka biriyle evlenmiştir. Yerleşik Düzen herkesi tatmin edecek şekilde akıp gitmektedir. Mülkiyet olması gerektiği gibi pay edilmiş, refah adil bir şekilde bölünmüştür. Bunun için, Luthor yeni bir toprak mülkiyeti paylaşımı yapmak için harekete geçtiğinde ortaya çıkan tehdit aynı zamanda Yerleşik Düzen'e ait her şeyi yöneliktir. Luthor'un planı yeni kıtalar yaratmak ve o kıtalarda efendiliğini ilan etmektir. Tehdidi doğuran yine her zaman olduğu gibi insanların aç gözlüğüdür. Luthor planını uygulamak için Yalnızlık Kalesi'nden elde ettiği kristalleri okyanusa atar. Yeni bir kıta ortaya çıkarken Amerika sular altında kalmaktadır. Amerika'nın sular altında kaldığı bir durumda seyirci elbette kendini kurban olarak hissedecek, Amerikalılarla özdeşleşip Süpermen için dua edecektir. Bu sayede ikinci evreye geçilirken seyirci, filmdeki kurbanlarla özdeşleşmiş olur.

*Çelik Adam* filminde Kripton'un yok oluş hikâyesini atlayacak olursak, ilk evre düz bir şekilde akar. Clark henüz Süpermen olduğunun farkına varmamış bir şekilde bir gemide çalışmaktadır. Dünyada ufak tefek sorunlar dışında, insanların huzuru ve mutluluğunu tehdit eden hiçbir şey yoktur. Clark, Başlangıç Hali'nin olağan kazalarından biri olarak kabul edebileceğimiz, geminin patlama tehlikesini engeller ve insanların hayatını kurtarır. Ama henüz büyük tehdit ortaya çıkmamış, kahraman göreve çağrılmamıştır. Süpermen, Clark kimliğinde bu şekilde büyük tehdit için antrenman yaparken kendisini dünyaya getiren uzay gemisini bulur. Gemiyi etken hale getirince uzayda dolanan Kriptonlu suçlular dünyadan gemiden yayılan sinyali alır ve dünyaya doğru yola çıkar. Böylece tehdidi hazırlayan ilk adımı Süpermen atmış olur. Zod'un gemisi dünyaya gelir, bu geliş ikinci evreyi başlatacaktır.

Uzaydan gelebilecek tehditlere karşı sürekli endoktrine edilen seyircinin bu gelen gemiyi kendine tehdit olarak hissetmesi muhtemeldir.

#### 3.2.2. Süpermen Filmlerinde Başlangıç Haline Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filmindeki tehdit, kuyunun eriştiği derinlikte yaşayan bir yeraltı canlısı olan Köstebek Adam'lardır. Kuyu sayesinde dünyaya çıkış imkânları bulmuşlardır. Ancak özünde zararsız yaratıklardır. Ta ki, alelade bir merakla çıktıkları yeryüzünde linç girişimine maruz kalana kadar... Silsby sakinleri, Köstebek Adamları gördükleri gibi onlara savaş ilan ederler ve tehdit tam olarak belirir: Yeraltı kavmi olan Köstebek Adamlarla insanların savaşı... Görüldüğü gibi neden sonuç ilişkisi tamamıyla korunur, seyirci hikayenin içine çekilir. Bu durumda seyirci, filmin evrenindeki insanlar ve Süpermen'le birlikte tehditle yüzleşmelidir. Başlangıç Hali'ne yani yerleşik düzene yönelik tehdit ortaya çıktığına göre üçüncü evre başlamalıdır. İşte tam o noktada sonraki evre başlayacak, Süpermen devreye girecektir.

*Süpermen I* filminde de, tıpkı önceki filmde olduğu gibi yine tehdit insan kaynaklı, hatta insanın tamahkârlığının ürünüdür. Luthor özel mülkiyet sevdası uğruna bu işe girmiştir. Satın aldığı çölleri bereketli topraklara çevirip toprak tekeli oluşturacaktır. Bunun içinse Kaliforniya'da yapay bir deprem yaratacak, Kaliforniya'yı büyük oranda sular altında bırakacaktır. Bunu yapmak için bölgedeki fay hattını faaliyete geçirecek bir füze kullanacaktır Luthor. Üstelik Luthor'un gözünü özel mülkiyet sevdası öylesine kaplamıştır ki, sırf hedef şaşırtmak için başka bir füze daha kullanacak, bunun maliyeti de milyonlarca insanın canı olacaktır. Luthor'un Amerikan Hava Kuvvetleri sistemlerini hacklemesiyle füzeler yön değiştirir ve Luthor'un istediği istikametlere gitmeye başlar. Böylece tehdit tam olarak belirginleşir: Amerikan halkını korumak için imal edilen füzeler milyonlarca Amerikan vatandaşını öldürecektir. Bu noktada film bir anlatı olmaktan çıkıp gerçeğe dönüşür. Muhtemeldir ki seyirci de filmin evrenindeki insanlarla birlikte dehşet içinde beklerken, Başlangıç Hali'nin yani Yerleşik Düzen'in mutlak muhafızı Süpermen hemen harekete geçer. Sonraki evrede Süpermen tehditle mücadele edecektir.

*Süpermen II* filminde Süpermen'in birinci tehdidi bertaraf etmek için uzaya gönderdiği hidrojen bombası ikinci tehdidin tetikleyicisi olur. Süpermen'in babasının uzayda

Hayalet Bölge'ye mâhkum ettiği Kriptonlu suçlular Zod, Ursa ve Non bombanın uzayda patlamasıyla serbest kalmıştır ve dünyaya doğru yol almaktadırlar, üstelik güneşin sarı ışınlarına maruz kalınca onlar da Süpermen gibi süper güçlerle donatılmışlardır. Böylece diğer filmlerde olduğu gibi bu filmin öyküsünde de tehdidi doğuran şey insanların ihmal ve hatalarıdır. Teröristlerin Eyfel Kulesi'ne yerleştirdiği bomba tehdide imkân hazırlayan ilk olaydır. İkinci olay ise uzayı bir çöplük gibi kullanan Süpermen'in ihmalkârlığıdır, insanların yarattığı füze, bomba vb. bütün pislikleri uzaya fırlatarak bertaraf eden Süpermen'e göklerden gelen bu tehdit bir uyarıdır aynı zamanda. Sonuçta hidrojen bombasının serbest bıraktığı Kriptonlular dünyaya gelir. Bu ikinci evrenin devamında Kriptonlular dünyanın Amerika başkanı tarafından yönetildiğini öğrenirler. Kriptonlularun insanlarla olan benzerliği görüntüden ibaret değildir, onlarda da amansız bir iktidar ve güç sevdası vardır. Bundan dolayı dünyayı Amerikan başkanının yönetmesini kabullenemezler. Dünyanın iktidarını devralmak isterler. Kriptonlu general Zod, Amerikan başkanını bulur ve önünde diz çöktürerek dünyanın yönetimini devralır. Ancak Zod, bununla da yetinmez, dünyada hiç kimsenin önünde eğilmeyecek biri olduğunu öğrenir. Süpermen'dir bu. Zod, Süpermen'in gelip kendisine biat etmesini ister. Üçüncü Evre'nin yani kahramanın yerleşik düzeni korumak için yaptığı mücadele ve müdahale evresinin başlangıcının bu kadar gecikmesinin çok özel bir nedeni vardır. Süpermen, Clark kimliğinde sevgilisi Lois'le aşk yaşamaktadır. İşleri o kadar ileri bir noktaya taşımıştır ki, Lois'e olan aşkı nedeniyle süper güçlerinden vazgeçmiş ve ölümlü ve sıradan bir insan olmayı seçmiştir. Öte yandan ikinci evre olan tehdidin ortaya çıkış evresi büyüdükçe büyümektedir. Bu sayede dünyanın Amerika tarafından değil de başkaları tarafından yönetilse ne kadar korkunç bir yer olabileceği gösterilmiş olur. Seyircinin de filmin evrenine dahil edilmesi dolayısıyla, o evrendeki insanlardan biri olarak bunu iliklerine kadar hissetmesi muhtemeldir. Tehdidi deneyimler, kendisine anlatılanın bir hikaye olduğunun farkında değildir, gerçeği yaşamakta, yaşadığı şeyi gerçek sanmaktadır. Tehdit büyüdükçe seyircinin de film evrenindeki insanların da kaygısı büyür. Nihayet dünyanın ne kadar büyük bir tehlikede olduğunu öğrenen Süpermen üçüncü evreyi başlatacak adımı atar. Tehdidi yok etmek için mücadele edecektir, ancak süper güçlerinden yoksundur. Üçüncü evrede Süpermen'in ilk işi süper güçlerini geri kazanmak olacaktır.

*Süpermen III* filminde Ross'un petrol tekelleşmesi için yaptığı bütün petrol tankerlerini kontrol altına alma hamlesiyle ikinci evreye geçilmiştir. Guss Gorman'ın bilgisayarları hackleyerek bütün petrol tankerlerine gönderdiği talimata bir gemi uymaz, üstelik gemi delinmiştir ve geminin yaydığı petrol büyük bir felakete yol açmak üzeredir. Tehdit büyüdükçe büyümekte ancak Süpermen müdahale ederek üçüncü evreyi başlatmamaktadır. Çünkü Süpermen çok değişmiştir. Gorman'ın kendisine hediye ettiği Kriptonit onu huysuz ve aksi ve şehvet düşkünü bir hale getirmiştir. Dış tehditle mücadeleye başlaması için önce içindeki savaşı bitirmelidir. Süpermen önce içindeki kötüye savaş açar, yumruk yumruğa kavga ederek yener onu. Sonrasında üçüncü evreyi başlatacak olan mücadele için Ross'la savaşmaya gider.

*Süpermen: Barış Peşinde* filminde nükleer silahlanmayla ortaya çıkan tehdit ikinci evreyi başlatır. Bu tehdit büyür. Amerikan ve Rusya'nın kısa zaman içinde bir nükleer savaşa girme ihtimali artar. Böylece tehdit tam olarak netleşir. Üçüncü evreye geçmek için eksik olan tek şey kahramanın olaya müdahale etmesidir. Bunu başlatmak için bir ilkokul çocuğu Süpermen'e mektup yazar, Süpermen'den dünyayı nükleer silahlardan arındırmasını ister. Ancak Süpermen, ölü Kriptonluların ruhlarıyla iletişime geçtiğinde dünyanın kaderine karışmaması gerektiğine dair uyarı alır. Böylece Süpermen üçüncü evrenin eşiğinde mütereddit kalır. Bu esnada seyircinin filmin evrenindeki sıradan insanlarla aynı hisleri paylaştığı iddia edilebilir. Muhtemeldir ki, seyirci de onlar gibi Süpermen'in karar verip dünyayı kurtarması için heyecanlanmakta, aynı deneyimi yaşamaktadır. Süpermen'in kararsızlığı devam eder. Ancak tehdit büyümekte ve nükleer savaş ihtimali gün geçtikçe artmaktadır. Sonunda Süpermen inisiyatifi ele alır ve her ne olursa olsun insanları kurtarmaya karar verir. Böylece üçüncü evre başlar.

*Süpermen Dönüyor* filminde Luthor'un yeni kıtalar yaratmak hevesiyle Yalnızlık Kalesi'nden çaldığı kristalleri Okyanusa atmasıyla ikinci evre başlar. Amerika kıtası sular altında kalma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Filmin evrenine ait insanlar ve seyirci panik haldedir. Son bölümde detaylı ele alınacağı üzere, seyirci panik haldedir çünkü özdeşleşmeye mahkum edilmiş, filmin kurgusu ve hikayesi silinip gitmiş, bir gerçeklik deneyiminin ortasında kalmıştır. Kendisini filmin evrenindeki insanlardan herhangi biri olarak hissetmemesine imkan yoktur. Amerika kıtası sular altında kalırsa ölecek olan odur. Şükür ki,

Süpermen vardır. Süpermen durumu öğrenince önceki filmlerin aksine hemen harekete geçer. Böylece üçüncü evre olan kahramanın başlangıç halini muhafaza için mücadele evresi başlar.

*Çelik Adam* filminde Zod'un gemisinin dünyaya gelmesiyle Başlangıç Hali'ne yönelik tehdit ortaya çıkar. Çünkü Zod, Kripton'u dünyada yeniden yaratmak için planını yapmıştır, planı dünya üzerinde bir Kripton yaratarak dünyalıları yok etmek ve yeni bir Kripton nesli yaratmaktır. Zod planını uygulamaya koyar. Ama planı uygulamak için Süpermen'in babasının Süpermen'le dünyaya gönderdiği kodeksi bulmalıdır. Zod kodeksi bulabilmek için Süpermen'i ele geçirmelidir. Amerikalılara teklifini yapar: Süpermen'i bana verin size ilişmeyeyim. Amerikalılar teklifi korkarak kabul eder, Süpermen de insanların selameti için teslim olmayı kabul eder. Ancak Zod'un gemisine girdiğinde Zod'un korkunç teklifiyle karşılaşır: dünyada yeniden Kripton'u yaratalım, neslimiz burada çoğalsın. Süpermen bu teklifi kabul ederse insanlar yok olacaktır. Son bölümde detaylı ele alınacak olmasıyla birlikte, bu noktada ortaya çıkan soru şudur: İnsanlığın yok olmasıyla ilgili bir tehdidi insanın üzerine alınmama ihtimali var mıdır? Bu sorunun cevabının hayır olduğundan hareketle, özdeşleşmenin artık tercih değil mahkumiyet olduğu ileri sürülebilir. Seyirci, insanlardan bir insan olarak filmin evrenindeki herhangi bir kişidir ve Süpermen'in vereceği karar onu da yok edecektir. Nitekim içinde çekildiği bu süper gerçeklik içinde neyin kurgu neyin gerçek olduğunu anlayabilecek durumda değildir. Seyirci kaygıyla beklerken, Süpermen bu teklifi reddeder, kendi neslini değil insanlığı seçer. Böylece Zod kaynaklı tehdidi bertaraf etmek için mücadeleye başlar. Üçüncü evreye geçilir.

### 3.2.3. Süpermen Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Düzeni Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

*Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde kuyudan çıkan yer altı kavmi Köstebek Adamlar'ın insanlara savaş açma riskiyle tamamlanan tehdidin ortaya çıkış evresi, kahramanın göreve çağrıldığı ikinci evreyle son bulur. Süpermen tehdidi görmüş ve Silsby kasabasına gelmiştir. Başlangıç Hali ya da Yerleşik Düzen'nin tesisi için mücadeleyi başlatır Süpermen. Önce sorunu tanımlar, yer altından gelen Köstebek Adamlar diye bir tür olduğunu tespit eder. Hemen sonra bu kavmin zararsız olduğunu teşhis eder ve kolları sıvar. Önce Silsby halkının linç etmeye çalıştığı, vurup yaraladığı bir köstebek adamı kurtarır. Sonra

Silsby halkını Köstebek Adamların zararsız olduğuna ikna etmeye çalışır. Ama Silsby sakinlerinin içindeki linç meraklısı insanların kışkırtmasıyla Süpermen'in barış söylemleri boşa gider. Süpermen insanları sözle yatıştıramaz ve insanlar Köstebek Adamlar'la savaşmaya niyetlidir. Clark Kent'in, Süpermen olmasının vakti gelmiştir. Süpermen pelerinini giyer ve büyük bir savaşın tarafları olacak insanlar ve Köstebek Adamların arasına girer. İki tarafında silahlarını kırar ve onlara bu savaşın kazananı olmayacağını söyleyerek tehdidi bertaraf eder, böylece son evreye geçilir.

*Süpermen I* filminde füzelerin ateşlenmesiyle ortaya çıkan tehdit sonrası süper kahraman tehdidin bertaraf etmek ve yerleşik düzene dönüş için harekete geçmelidir. Ama Luthor'un dairesinde boynunda kriptonitten yapılma bir tasmayla güçsüz vaziyettedir. Yardıma muhtaçtır ve çok geçmeden beklediği yardım ona ulaştırılır. Luthor'un yardımcısı Süpermen'i bir öpücük ve annesini kurtarması karşılığında serbest bırakır. Luthor'un yardımcısı seyircinin temsilcisidir. Süpermen boynunda kriptonit taşlı zincirle havuzda çaresiz yatarken, seyirci Süpermen'i kurtarması için Luthor'un yardımcısına tezahüratta bulunmaktan kendini alamaz. Sonuçta yardımcı, annesinin de öleceğinden endişelenerek Süpermen'i kurtarır. Süpermen füzeleri bertaraf etmek için harekete geçer. Deprem yaratacak füzeyi sonraya bırakır, diğer füzeyi yakalar ve uzaya fırlatarak etkisiz hale getirir. Ancak diğer füze Luthor'un planladığı gibi faya çarpmış ve depremi tetiklemiştir. Milyonlarca Amerikalının hayatı tehlikededir. Süpermen önce fayı onarır ve neden olabileceği kaza ve felaketleri önler. Ancak o sırada Lois depremin neden olduğu bir göçükte arabasıyla ölmüştür. Süpermen'in Lois'i kurtarmak için tek şansı vardır: zamanı geri almak. O da öyle yapar, zamanı geri alarak Lois'i hayata döndürür. Bütün tehlikeler savuşturulmuş olur. Böylece sonraki evreye geçilir.

*Süpermen II* filminde Kriptonlu suçluların dünyanın yönetimini Amerikan Başkanı'ndan devralmasıyla ortaya çıkan tehdit ikinciyi evreyi başlatmıştı, süper güçlerinden vazgeçmiş Süpermen'in olaya müdahale kararı almasıyla üçüncü evre başlar. Süpermen önce Yalnızlık Kalesi'ne dönerek süper güçlerini geri kazanır. Hemen sonra General Zod ve diğer iki Kriptonlu ile savaşmak için geri döner. Bu sırada Kriptonlular dünyanın en zeki suçlusu olan Luthor'u yanına çekmişlerdir. Süpermen, Kriptonlularla Metropolis'te karşılaşır. Taraflar savaşmaya başlar. Süpermen, Amerikan yönetimini korumak için kendi soydaşları olan

Kriptonlularla savaşmaktadır. Süpermen'in insanları kendi türüne tercih ettiği yerde, seyircinin Süpermen'in yanında hizalanması ve onunla özdeşleşmesi kaçınılmaz olur. Kriptonlular, Süpermen'in yerleşik düzen ve insan soyuna olan sevgisini fark etmiştir. Bu zaafı kullanırlar. Süpermen insanlar zarar görmesin diye Kriptonluları Yalnızlık Kalesi'ne çeker. Süpermen, Yalnızlık Kalesi'nde soydaşlarını etkisiz hale getirir ve Amerikan sistemini yüzleştiği büyük tehditten kurtarır, böylece son evreye geçilir.

*Süpermen III* filminde Süpermen'in Ross'a savaş ilan etmesiyle başlayan üçüncü evre Süpermen'in mücadelesiyle devam eder. Süpermen önce tankerden yayılan petrolü yerine koyar. Sonra Ross'un saklandığı yere doğru harekete geçer. Ancak Ross buna hazırlıklıdır, Gorman'a yaptırdığı süper dahi bilgisayar sayesinde Süpermen'le savaşır. Bilgisayar Süpermen'i yenmiştir, ancak Gorman'ın yardımıyla Süpermen bilgisayarı yok eder. Gorman, seyircinin sesi ve temsilcisi olarak Süpermen'e yardım eder. Böylece tehdit bertaraf edilmiş ve son evreye geçilmiş olur.

*Süpermen: Barış Peşinde* filminde nükleer savaş tehlikesi olarak ortaya çıkan tehdide Süpermen müdahale etmeye karar vermesiyle üçüncü evreye geçilir. Süpermen'in tehditle baş etmek için bulduğu yöntem bütün nükleer silahları toplayıp uzaya fırlatmaktadır ve planını uygular. Bütün nükleer silahları güneşe fırlatıp yok eder. Ancak Luthor nükleer füzelerden birine Süpermen'in saç örneklerinden elde ettiği genetik bir karışım yerleştirmiştir, bu karışım neticesinde nükleer adam ortaya çıkar. Süpermen, Nükleer Adam'la savaşır ve onu da yener, böylece son evreye geçilir.

*Süpermen Dönüyor* filminde Luthor'un yeni kıtalar yaratırken Amerika'yı sular altında bırakma planını bertaraf etmek için harekete geçen Süpermen aynı zamanda üçüncü evreyi de başlatmıştır. Süpermen okyanusun ortasında ortaya çıkan yeni adaya gelir. Luthor'la hesaplaşacak ve tehdide son verecektir. Ancak işler planladığı gibi gitmez. Çünkü yeni doğan ada kriptonitten imal edilmiştir. Süpermen adaya gelince güçten düşer. Bunu fırsat bilen Luthor, Süpermen'i bıçaklar. Böylece kahramanın mücadelesi kesintiye uğrar. Ancak döngü her ne pahasına olursa olsun tamamlanmalıdır, düzen yeniden tesis edilmelidir. Gerekirse kahramana yardım ulaştırılır. Bu öyküde ulaştırılan yardım Lois eliyle olur, Lois, Süpermen'i sular içinden çıkarır, ona saplanan Kriptonit uçlu bıçağı da çeker alır, her ne kadar içeride parça kalmış olsa da Süpermen kendine gelir ve mücadelesine kaldığı yerden devam eder.

Seyircinin sıradan insan olarak Lois'le, kahraman olarak Süpermen'le ve kendi statüsü itibarıyla filmin sıradan insanlarıyla özdeşleşmesi aynı anda sağlanmıştır. Süpermen aldığı bu destekle yeni çıkmakta olan kıtaya gider, kıtayı kökünden söker ve uzaya taşıyıp fırlatır. Süpermen böylece tehdidi yeniden bertaraf etmiştir. Son evreye bu şekilde geçilir.

*Çelik Adam* filminde Süpermen'in Zod'un dünyada Kripton'u yeniden yaratalım teklifini reddeden Süpermen mücadele evresini başlatır. Ancak Zod'un elinde gemide bağlı vaziyettedir. Tabi ki bu onu durdurmayacaktır, çünkü düzen kahramanına sahip çıkar. Lois'le ona yardım ulaştırılır ve Süpermen serbest kalır. O sırada Zod dünyada Kripton'u yaratacak makineyi çalıştırmıştır. Süpermen önce makineyi durdurur, sonra Zod'la savaşmaya başlar ve insanlara zarar verme tehlikesini göze alamayarak soyunun kendi dışındaki son örneğini öldürür, tehlike bertaraf edilmiş, katharsis yaşanmış, deneyim başarıyla gerçekleştirilmiş olur. Böylece tehdit bertaraf edilmiş olarak son evreye geçilir.

#### 3.2.4. Süpermen Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

*Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde Süpermen'in hem insanlara hem Köstebek Adamlar'a yaptığı müdahale, ikisinin de silahlarının önüne geçmesi ve birbirleriyle savaşa girmelerini önlenmesi sayesinde tehdit bertaraf olmuştur. Üstelik büyük linç tutkunu Benson bile nedamet getirmiş ve düzene ve düzenin bekçisi Süpermen'e biat etmiştir. Köstebek Adamlar da bir daha dönmemek üzere kuyuya girmiş, yer altındaki dünyalarına geri dönmüşlerdir. Hatta insanların şerlerinden emin olabilmek için kuyunun ağzını da patlatmışlardır. Böylece başlangıç haline dönülmüş, yerleşik düzen yeniden tesis edilmiştir. Üstelik Yerleşik Düzen'in elzem olduğu ve bu düzen sarsıldığında herkesin hayatından olacağı mesajı herkese güçlü bir şekilde verilmiştir. Bütün Silsby sakinleri, Yerleşik Düzen'in gönüllü bekçileri ve duacısı olmuşlardır. Böylece filmin sıradan insanlarıyla özdeşleşmesi muhtemel olan seyircinin, film deneyimini yaşamış, tehdidi görmüş, katharsis yaşayarak güncel hayatına dönmüş olması beklenir.

*Süpermen I* filminde Luthor'un bir füzesini uzaya gönderen, öteki füzenin tetiklediği depremi fayı onararak durduran ve dahi zamanı geri alarak Lois'in hayatını kurtaran Süpermen zor da olsa Başlangıç Hali'ne dönüşü başarmıştır. Üstelik insanlar toprak dağıtımına yönelik isyanın ve bunu değiştirmeye yönelik faaliyetlerin felaketle

sonuçlanacağını görmüştür. Süpermen sistemi tahkim ederken Luthor'u da hapishaneye göndermiştir. Böylece kendisine bekçi olarak atadığı süper kahraman sayesinde düzen vazgeçilmezliğini ve alternatifsizliğini bir kere daha ilan etmiş olur.

*Süpermen II* filminde Süpermen'in Kriptonluları yenerek Amerikan ve dünya yönetimini kurtarmasıyla Başlangıç Hali'ne dönülmüştür. Üstelik bu sefer Süpermen Yerleşik Düzen'i doğrudan muhafaza etmiş, sisteme olan bekçiliğini gizlememiştir. O kadar ki, son evre olan bu yerleşik düzene yeniden dönüş evresinde Süpermen Beyaz Saray'a gider, Kriptonluların Beyaz Saray'ın çatısına verdiği zararı onarır ve başkana onu bir daha asla yüzüstü bırakmayacağı sözü verir. Böylece bütün evreler çok aşikâr bir şekilde verilmiş olur. Dünyanın Amerikan Başkanı değil de başkaları tarafından yönetildiğine doğacak kâbus herkese iyice benimsetilir. Son evrede tehdit bertaraf edildiğinde herkes sistemin erdemlerini öğrenmiş ve dünyanın neden Amerika'dan yönetilmesi gerektiğini iyice kavramış, kafalarının arkalarındaki "acaba başka bir dünya mümkün mü" sorusu da silinip kaybolmuştur.

*Süpermen III* filminde Süpermen'in süper dahi bilgisayarı yenmesiyle döngü sonlanır ve Başlangıç Hali'ne dönülür. Herkes bir kez daha Yerleşik Düzen'in mükemmelliğini anlamıştır. O kadar ki, petrol dağıtımının, özel mülkiyet dağılımının ne kadar adil olduğu da ispatlanmıştır, hiçbir aklı evvel Yerleşik Düzen'in mülkiyeti ve zenginliği dağıtmasına itiraz etmemelidir, yoksa sonu felaket olacaktır. Böylece Yerleşik Düzen hem tesis, hem tahkim edilmiş olur. Üstelik Yerleşik Düzen'in ürünü olan teknolojik ilerlemenin yan etkileri ve doğurabileceği olası tehditler de düzenden uzaklaştırılmıştır. Düzenin yarattığı teknoloji iyidir, ama onun yaratabileceği felaketler kötüdür ve düzenin ürünü değildir mesajı sarih bir şekilde iletilmiştir. Yerleşik Düzen, seyircinin zihninde hem kendini tahkim etmiş, hem de temize çekmiştir.

*Süpermen: Barış Peşinde* filminde Süpermen'in Nükleer silahları ve Nükleer Adamı yok etmesiyle bertaraf edilen tehdit Başlangıç Hali'ne dönüşü müjdeler. Yerleşik Düzen yeniden tesis ve tahkim edilmiştir. Üstelik, Yerleşik Düzen'in yarattığı bir tehdit olan nükleer silahlanma düzenden ayrıştırılmış ve başkalarına mal edilmiştir. Yerleşik Düzen kendisinden hiçbir şekilde kötülük sadır olmayacağını da böylece ortaya koymuş ve nükleer silahlanmanın faili olmadığını ilan etmiştir. Böylece hem kendi hatalarını başkalarının üzerine atmış, hem de insanları tekrardan bu düzene mâhkum olduklarına ikna etmiştir.

*Süpermen Dönüyor* filminde Süpermen'in Amerika kıtasını sular altında bırakan yeni kıtayı uzaya fırlatmasıyla tehdit bertaraf edilmiş ve başlangıç haline dönülmüştür, ancak Süpermen bilinci kapalı bir halde dünyaya düşmüştür. Süpermen'in bir süre sonra bilincini kazanmasıyla başlangıç hali tümüyle tamir edilir ve pekiştirilir. Toprak mülkiyetinin paylaşımına olan itirazın ne kadar büyük felaketlere yol açacağı herkese gösterilir.

*Çelik Adam* filminde dünyayı Kripton'a dönüştürecek makineyi durduran Süpermen Başlangıç Hali'ni yeniden tesis etmiştir. İnsanlara bir kez daha güçlü bir şekilde yerleşik düzenin erdemleri gösterilmiştir. Üstelik yine bu son evrede Süpermen, Kansaslı bir Amerikalı olduğunu söyleyerek sistemin muhafazı olduğunu ilan etmiştir. Böylece, seyircinin filmin sıradan insanlarıyla özdeşleşmesi kullanılarak yerleşik düzenin iki katmanlı pekiştirilmesi gerçekleşmesi hedeflenir.

Görüldüğü gibi bütün Süpermen filmlerinde evreler rahat bir şekilde tespit edilebilmekte ve evreleri başlatıp bitiren olaylar gözlemlenebilmektedir. Hollywood'un üretim kalıplarının süper kahramanlara özgü olanı böylece deşifre edilmiş olur, unutmamak gerekir ki, hiçbir süper kahraman rastgele ortaya çıkmaz, hepsi bir amaç için "gönderilmiştir" ve dönemin koşullarında sisteme tehdit oluşturan neyse ona karşı savaşır, kazanır ve seyircinin sisteme olan köleliğinin gönüllü bir şekilde devamını sağlar. Ortaya konulan bu iddia son bölümde detaylı bir şekilde ele alınacak ve filmler üzerinden ayrıntılı bir şekilde ortaya konulacaktır.

## 3.3. BATMAN: "ZENGİNLİK KAHRAMANLIK GEREKTİRİR"

### 3.3.1. Batman: Film (1966)

1966 yapımlı bir film olan *Batman: Film,* filmi ilk Batman filmidir. Leslie H. Martinson tarafından yönetilen filmin senaryosunu Lorenzo Semple Jr. yazmıştır. Batman rolünde Adam West'i gördüğümüz film, Lee Meriwether, Burt Ward, Cesar Romero, Alan Rapier'li yıldız dolu kadrosuyla, yıldız sisteminin bütün imkanlarını kullanarak seyirciye en baştan hikayeye çekmeye çalışır. İlk Batman filmi olmasıyla birlikte, *Batman: Film* araştırmamızda iddia ettiğimiz süperkahraman filmlerinin ortak yapısal anlatısına ve ortak söylem düzeyine birebir uymaktadır.

Ekran hareket halindeki bir yatla açılır, yat büyük bir tehlike taşımaktadır. Batman ve Robin hemen harekete geçer, helikopterle yata doğru uçarlar. Batman'in helikopteri havadayken insanlar selam verir, güvenlikçiler saygı duruşunda bulunur, piknik yapan bir çift "onların işlerini yapıyor olduklarını bilmek ne güzel" diyerek övgüde bulunur. Batman helikopterden yata atlamaya çalışır. Ancak, Batman yata inecekken köpek balığı onu ayağından yakalar, köpek balığından kurtulur, köpek balığı denize düştüğü an patlar.



**RESİM 30: Batman bombalı köpekbalığıyla boğuşurken...**

Hemen sonrasında, Batman ve Robin gazetecilerle toplantı yapmaktadır. Yatın kaybolduğunu öğrenirler. O sırada Rus gazeteci olduğunu söyleyen Tatanya, Batman'den fotoğraf çekimi için maskesini çıkarmasını rica eder. Ortamdaki güvenlik şefi ve diğerleri hemen panikler. Batman maskesini asla çıkaramaz diye itirazda bulunurlar. "Gerçek kimlikleri ifşa olursa, suç savaşçısı kimlikleri yok olur" diyerek durumu açıklar komiser Gardner. Kimse bilmemektedir gerçek kimliklerini ve öyle kalmalıdır. Robin "kendi akrabalarımız bile bizim kim olduğumuzu bilmez" diyerek teyit eder ve "bunları çıkarınca biz sıradan Amerikalılarız" diye ekler. Tatanya "siz batılılar böyle maskeli uyanıklara bayılırsınız değil mi?" diye sorunca, Gardner "Batman ve Robin adaletin meşru temsilcileridir" diye bağırır. Robin de ekler "polisi destekleyin" bizim sloganımızdır. Basın toplantısı biter.

Yatın yarattığı tehlikenin hedefindeki ismin Batman olduğu anlaşılır, hedef Batman'i yata çektiği an içine bomba bağladığı köpek balığını patlatarak öldürmektir. Olağan şüpheliler Penguen Adam, Joker, Bulmacacı ve Kedi Kadın'dır. Çok geçmeden dördünün birlikte hareket ettiği anlaşılır. Batman ve Robin dörtlünün planlarını araştırmak için harekete geçer. Tatyana olarak gördüğümüz kadın gazeteci ise deniz kenarında bir bara gelir, içerde suç ortakları Penguen Adam, Bulmacacı ve Joker'le buluşur, böylece gazeteci kızın aslında Kedi Kadın olduğu ortaya çıkar. Suç ortakları Batman'i öldüremedikleri için üzgündür, Penguen Adam "ya Batman'i birlikte öldürürüz, ya da o hepimizi ayrı ayrı öldürür" diyerek durumu açıklar. Dört suç ortağı Kaptan Schmidlapp'i elinde tutmaktadır, onun sayesinde ellerinde dünyayı alt edecek, insanları toza dönüştüren yeni icat edilmiş bir makine vardır, Batman ve Robin onlara engel olmasın diye ilk olarak onları öldürmeye çalışmaktadırlar. Batman ve Robin'in denizdeki olayı araştırmak için denize açılacağını düşünen suç ortakları, Penguen Adam önderliğinde tekrardan onları öldürmek için yeni bir plan yaparlar.



**RESİM 31: Penguen Adam, Bulmacacı, Kedi Kadın ve Joker.**

Öte yandan Batman ve Robin aslında denizde gördükleri şeyin bir gemi değil, sadece onun görüntüsü, projeksiyonla yaratılan bir göz yanıltması olduğunu anlamışlardır. Projeksiyonun neyle yapıldığını araştırırlar ve denizdeki dubalardan yapıldığını anlarlar. İpucu bulmak için olay mahalline doğru harekete geçerler. Deniz motorunu olay yerine

sürerler. Aynı anda suç ortaklarının denizaltısı da hareket halindedir ve Batman'in motorunu gözetlemektedir. Batman ve Robin projeksiyonu veren büyük dubaya çıkınca tuzağa düşerler, duba dev bir mıknatısa dönüşür ve onları kemerlerindeki demirlerden tutsak eder. Aynı anda denizaltından torpil ateşlenir. Batman yüksek enerjili aletini kullanarak torpilleri kendilerine varmadan patlatır, ancak aletin pili biter, son torpil kendilerine gelmektedir, son anda ortaya çıkan bir yunus balığına çarpar ve Batman ve Robin o sayede hayatlarını kurtarır. Penguen Adam ve suç ortakları Batman ve Robin'in öldüğünü düşünmektedir.

Robin ve Batman sahile döner, Batman Pentagon'u arayıp denizaltıyla ilgili bilgi alır. Denizaltının Pentagon tarafından emekli edilip satılan bir atomik denizaltı olduğunu öğrenir. Robin ve Batman polis şefleriyle toplanır. Suç ortaklarının bütün dünyayı ele geçirmeyi planladıklarını tahmin eder Batman.

Öte yanda toplantı halinde olan dört suçlu, Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi'ni hedef alacaklarından bahsetmektedir. Batman ve Robin'in ölmediğini de anlamışlardır. Hedeflerinin önündeki engel olarak gördükleri Batman ve Robin'i hemen ortadan kaldırmak için yeni bir plan yaparlar. Yeni planlarına göre, Kedi Kadın gazeteci kılığında Bruce Wayne'i baştan çıkaracak, Wayne'i kaçıracaklar, Batman onu kurtarmaya geldiğinde tuzağa düşecektir. Suçlular ikisinin aynı kişi olduğundan habersizdir. Suç ortakları planladıkları gibi Wayne'i kaçırırlar. Batman'i gelmesini beklerler, ama Batman zaten orda olduğu için gelemez. Wayne, hala Kedi Kadın'ı masum bir gazeteci kız zannetmektedir, suç ortakları bundan faydalanarak ikisini aynı odaya bağlarlar. Wayne kimliğindeki Batman karşısındakinin Kedi Kadın olduğundan habersiz olarak aşkını ilan eder ona. Hemen sonrasında kendi çabasıyla kaçar. Batman'e dönüşür ve harekete geçer. Öte yandan, Penguen Adam yeni tuzağı hazırlamıştır bile. Toz haline getirdiği altı adamla birlikte Batman'in mağarasına gidecek ve orda Batman'in işini bitirecektir. Penguen bilerek Batman'in eline düşer ve mağaraya götürülür.

Penguen Adam mağarada ilk fırsatta adamlarını tozdan tekrar eski insan hallerini çevirir, ancak bilmediği bir şey vardır, adamlar atomik pillerle yüklenmiştir ve Batman'e saldırırken aniden anti maddeye dönüşüp yok olurlar. Batman bu duruma şöyle tepki verir: "Tabiat ananın kanunlarıyla oynayanlar için bu ders olsun". Penguen Adam ellerindedir, bu sefer Batman oyunu kurar. Penguen Adam'a numara yaparak arabasıyla kaçmasına izin verir,

oysa takiptedir ve bilerek kaçmasına göz yummuştur. Batman helikopteriyle takip etmektedir, ancak Bulmaca'cı gönderdiği füze helikoptere isabet eder ve suç ortakları tekrardan izlerini kaybettirirler.

Suç ortakları Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nun toplantı yaptığı binaya alttan girer. Batman ve Robin de onların planlarını anlamış ve aynı binaya doğru ilerlemektedir. Suç ortakları güvenlik kurulu toplantısı yapılan odaya girer ve 9 üye tartışmaya o kadar dalmışlardır ki içeri girenlerin farkına varmazlar bile. Joker, makineyle hepsini sırayla toza çevirir, tartışmanın hararetinden bunu bile fark etmezler. Suç ortakları her bir üyenin tozlarını ayrı bir kutuya yerleştirir. Batman ve Robin gelir, suç ortaklarıyla karşı karşıya kalır. Kedi Kadın, Batman'in gerçekte kim olduğunu bilmeden gazeteci kimliğiyle aşık olduğu Tatyana'yla Batman'i tehdit eder ve bu sayede Batman'den kaçarlar, mekanın altından tekrar deniz altıya binip uzaklaşırlar. Toz halindeki üyeleri de yanlarında götürürler. Dünyadan fidye isteyeceklerdir: her ülkeden bir milyar dolar.




**RESİM 32: Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi toplantı halinde.**



**RESİM 33: Birleşmiş Milletler Güvenlik Konseyi toz halinde.**

O sırada Batman ve Robin deniz motoruyla denizde onları aramaktadır. Denizaltıdakiler Batman ve Robin'i fark eder, torpil gönderirler, Batman torpillerden kurtulur, denizaltını sonik bombayla vurur, denizaltı su yüzüne çıkar. Batman ve Robin suç ortaklarını ve mürettebatı alt eder, ancak Batman Kedi Kadın'ın aşık olduğu Tatyana'nın ta kendisi olduğunu öğrenir orda ve yıkılır. Hemen kendini toparlar, güvenlik konseyi üyelerinin tozlarının koyulduğu tüpleri bulur. "Dünya umudunu yitirmek üzere" der tüpleri eline alarak.



**RESİM 34: BM üyelerinin toz haline getirilmiş hali Batman'in elindeki tüplerde**

O sırada içeri giren kaptan yanlışlıkla bütün tüpleri kırar ve tozlar etrafa saçılır. Batman ve Robin hemen bilim adamı gibi işe koyulurlar, karışmış tozları ayrıştıracak ve tekrardan insana çevireceklerdir. Durum oldukça umutsuz gibi görünmektedir ama Batman bu soruya şöyle cevap verir: "her zaman umut vardır". Yeniden maddeleşme işleminde Robin insanlara biraz çeki düzen verme fikrini sürünce ona da şöyle itiraz eder Batman "asla doğanın kanunlarıyla oynamamalıyız." Batman ve Robin tozları tekrar üyelere çevirmeye çalışırken, ülkelerin meydanlarında insanlar toplanmış büyük bir ümitle beklemektedir. Batman bütün tozları kaçırıldığı toplantı odasındaki koltuklara yerleştirir, makineye bağlar ve yeniden maddeleşme işini başlatır. İşlem başarılı olmuştur, üyeler toza çevrildikleri pozisyonda geri dönerler ve dahası tartışmaya da kaldıkları yerden devam etmektedirler. Bütün meydanlar bu haberle coşar. Batman "bu insanların fikri tartışmaları belki de sergiledikleri en büyük hizmet" diyerek BM üyelerini küçümser, Robin'le birlikte pencereden atlar kaçarlar. Batman ve Robin BM güvenlik kurulu üylerini tekrardan canlandırarak insanlığa olan görevlerini yerine getirmiş olurlar. Oysa ki işe yaramaz olduklarını kendileri de ifade etmektedir. Yine de sistemin devamı için gerekli olduklarından, sistem onları korumaya almıştır. Sistemin nasıl işlediğini perdeleyen bu tür yapılar, süper kahramanların eliyle

güvence altına alınır. Herkesin Birleşmiş Milletler'e baktığı yerde, hiç kimse sistemin gerçek yüzüne bakmıyor demektir.

### 3.3.2. *Batman* (1989)

Tim Burton tarafından yönetilen filmin senaryosunu Sam Hamm ve Warren Skaaren yazdılar. Batman'i Michael Keaton, Joker'i Jack Nicholson'un canlandırdığı, Kim Basinger, Michael Gough ve Robert Wuhl'un kadrosunda olduğu film Warner Bros şirketinin ilk Batman filmi olup, yıldız sistemine birebir bağlı kalmıştır. Michael Keaton'un kurtarıcı olması fikri seyirciyi baştan ayartmış, film başlamadan önce seyircinin özdeşleşmesi başlamıştır.

Film anne, baba ve çocuktan müteşekkil bir ailenin tekinsiz bir sokakta serserilerce soyulmasıyla açılır. Serseriler, o sıralarda ortaya yeni çıkmış olan yarasa adamın gerçekten olup olmadığını kendi aralarında tartışırken, Batman ortaya çıkar ve serserileri haklar. Batman efsanesi medyada ve sokakta iyice duyulmaya başlar.

O sıralarda Grissom adındaki suç baronu Gotham şehrinin iliklerine kadar işlemiştir, polis dahil her yerde adamı vardır. Ancak Grissom kendi adamlarından ve gözünde yeri olan Jack Nipier'i bir kimya fabrikasına gönderip polise ihbar edince işler değişir. Jack, kimya fabrikasındaki belgeleri çalıp ortalığı talan edip çıkacaktır, patronu Grissom'un kendisini sattığını polislerle karşılaşınca anlar. Batman de oradadır. Jack ve Batman karşı karşıya gelir, Jack karmaşık sıvıların olduğu kazanlardan birinin içine düşer, herkes öldü zanneder, ancak ölmemiştir... Jack kazandan ağzı yüzü yamulmuş, yüzüne sürekli ve devasa bir gülümseme kazınmış olarak çıkar, artık Joker'dir. Joker'in ilk kurbanı patronu Grissom olur. İkinci kurbanı suç dünyasında ona karşı çıkan başka bir mafya olur. Üçüncü kurbanı ise sokağın ortasında öldürdüğü, Grissom'un mirasına sahip çıkmaya çalışan diğer bir mafya olur. "Kahkahanın iyileştirici gücüne inanıyorum" diyen Joker, şöyle devam eder "bu şehrin gerçek bir düşmana ihtiyacı var."



**RESİM 35: Yeni yüzüyle Joker.**

Bütün bunlar olurken, güzel gazeteci Vicky Vale, Batman efsanesini araştırmak için Gotham'ı gelmiştir. Yolu Bruce Wayne'nin malikanesine düşer ve Bruce Wayne ve Vicky Vale aşk yaşamaya başlar, ancak Vicky, Batman'la aşk yaşadığından habersizdir.

Öte yandan Joker suç dünyasındaki muarızlarını halletmiş işe koyulmuştur, Batman efsanesi de ziyadesiyle canını sıkmaktadır. Joker'in ilk işi insanların "alışveriş alışkanlıklarına" saldırmak olur, AVM'lerdeki bütün ürünlere bir kimyasal karıştırmıştır, ancak ürünler birbiriyle karışınca kimyasal etkisini göstermektedir. Joker bir sanat yaptığı iddiasındadır, ama bu tehlikeli bir sanattır, ucunda ölüm vardır. Şehirde kimyasalın kurbanları gittikçe artmaktadır ve herkes alışveriş terörünün korkusunu kapılmıştır.

Joker o sıralarda gördüğü Vicky Vale'den de çok etkilenmiş, onu yeni kız arkadaşı olarak seçmiştir. Bruce Wayne davet etmiş gibi yaparak Vicky Vale'yi yemeğe çıkarır. Ortama yaydığı gazla Vale dışındaki herkesi öldürür. Joker, Vale'nin karşısına oturur. Vale "ne istiyorsun" sorunca, "1 dolarlık banknotun üzerine benim fotoğrafımın basılmasını" der Joker. O sırada Batman çatından içeri girer ve Vale'yi, Joker'in elinden kurtarır, alır mağarasına götürür. Batman, Joker'in ürünlere kimyasalı nasıl yerleştirdiğini Vale'ye anlatır

ve bunları yazmasını ister. Bilgiler basına dağıtılır, televizyondan ilan edilir ve böylece Joker'in kaos planı o anlık engellenir. Ancak Joker, planlarını bozan Batman'i öldürmeye karar verir.

Bu esnada Bruce Wayne, Vale'ye gerçek kimliğini, yani Batman olduğunu açıklamaya karar vermiştir. Wayne, Vale'nin evine gider, tam ona gerçek kimliğini açıklayacakken, Joker ve adamları içeri girer. Joker, Vale'yi ziyarete gelmiştir, Bruce'la atışır ve Bruce'i öldürdüğünü zannederek ayrılır.

Joker, bir TV yayınına parazitle bağlanır. Bir katil olmadığını, akşam yapacağı festivalde, halka 20 milyon dağıtacağını, ekstradan eğlence olarak Batman'le kapışacağını söyler. Joker, Batman'i "Gotham'a gerçek terörü getiren adam" olarak tanımlar. Joker, TV yayınında Batman'e meydan okur "bakalım gerçek kimliğini gösterebilecek misin?". Yayını izleyen Wayne çocukluk anılarına dalmıştır. Babasının ve annesinin ıssız bir sokakta gözünün önünde öldürüldüğü anı hatırlar ve katilin Joker olduğunu ancak fark eder.

Hemen sonrasında Vale, Wayne'i mağarada bulur. Yüzleşirler. Wayne'in, neden Batman olduğu sorusuna cevabı "bunu biri yapmak zorundaydı ve benden başkası yapamaz" şeklinde olur. Wayne, Vale'i sevdiğini itiraf eder, ama daha önce halletmesi gereken bir iş vardır: Joker sokaklarda onu beklemektedir.

Batman sokağa iner. O sırada Joker vaat ettiği gibi sokaklarda para dağıtmaktadır, ancak bir yandan da dev balonlarla ortalığa zehir saçmaktadır. Batman son anda müdahale eder, balonları havaya gönderip insanları kurtarır. O sırada Joker, Vale'i çan kulesine çıkarmıştır, Batman de gelir. Batman ve Joker kapışırlar. Joker, Batman'e "beni sen yarattın, kimyasal kazanına düşmeseydim böyle olmayacaktım" der, Batman, Joker'e "beni de sen yarattın, gözümün önünde anne babamı vurmasaydın böyle olmayacaktım" diyerek aralarındaki ilişkiyi açıklar. Kavga sonunda Joker ölür.

Polis komiseri tarafından suç imparatorluğunun çökertildiği ve toplum güvenliğinin sağlandığı ilan edilir. O sırada Batman'in gönderdiği mektup halka okunur: "Gotham şehrinin terör günleri artık sona ermiştir. Ama şeytani güçler tekrar harekete geçer ve şehrin yüreğine gölge düşürmeye çalışırsa beni çağırın". Şeytani güçlerin kapitalizm karşıtı kişi ve gruplar olduğu apaçık ortadadır. Nitekim, Joker insanların alışveriş alışkanlıklarına ve dolara, yani

tüketim kültürüne saldırmıştır. Ancak filmin dili ve anlatı stratejileriyle saldırılarının topluma yönelik olduğu tezi işlenmiş, bu sayede Joker toplum düşmanı ve insan hayatına kasteden bir cani olarak sunulmuştur.

### 3.3.3. *Batman Dönüyor* (1992)

Tim Burton tarafından yönetilen, Daniel Waters tarafından senaryosu yazılan film, önceki filmin devamı niteliğindedir. Başrolde Batman rolüyle Michael Keaton vardır, Danny DeVito, Michelle Pfeiffer, Christopher Walken, Michael Gough diğer rolleri paylaşan yıldızlardır. Yıldız sistemine, iyilerin kazanma prensibine, genel geçer ahlak ilkelerine saygılı olan film, daha başladığı anda seyirciyi koltuğunda rehin alır ve duygusal bir deneyim yolculuğuna çıkarır. Film, kusurlu bir çocuğun zengin anne ve babası tarafından sepetiyle birlikte bir nehre terk edilmesiyle başlar. Sonrasında jenerik akar ve gerçek zamanlı hikaye başlar.

Gotham'da mutluluk hakimdir. Penguen Adam diye birinin kanalizasyonlarda yaşadığı iddiası dışında can sıkıcı bir şey yoktur, ki bu iddia da henüz sadece iddiadır ve kimseyi mutsuz etmemektedir. O yılbaşı gecesi Gotham belediye başkanı "Gotham uzun yıllar sonra ilk kez bir mutlu yılbaşı geçirecek" diyerek mutluluğunu ifade eder. Hemen yanındaki iş adamı Max Schreck'in ise derdi başkadır, enerji üretmek için fabrika açmaktan bahsetmektedir, üstelik Gotham'ın ihtiyacı olmadığı halde. Belediye başkanı Schreck'e dirense de, "benim yerime koyacak bir adayın yok" diyerek, belediye başkanlarını Schreck'in seçtiğini ifşa etmiş olur. Yılbaşı kutlamaları başlar, ancak fazla geçmemiştir ki Pengeun Adam ve onun adamları kutlamayı basar, ortalığı savaş alanına çevirir, Schreck'i kaçırır.

Kanalizasyonda Schreck ve Penguen Adam karşı karşıyadır. Penguen Adam, Schreck'e "ikimiz de canavar olarak nitelendiriliyoruz, ama nedense sen saygın bir canavarsın, ben de öyle değilim". Hemen devamında Penguen Adam, Max'e amacını açıklar, Penguen Adam saygı görmek ve insanlığının kabul edilmesini, kim olduğunu öğrenmek, ailesini bulmak, ismini öğrenmek, normal insan gibi olmak istemektedir. Penguen Adam filmin başında ailesi tarafından terkedilmiş çocuktur. Penguen işini garantiye almak için, Max'ın suçlarını da ortaya döker, Max ortağını öldürmüş, tehlikeli binalar yapmış kirli bir iş adamıdır. Max, Penguen Adam'a yardım etmeye karar vermiştir, önce bir eve dönüş partisi verecektir.

Max geri döndüğünde sekreteri Selina'nın onun planlarını öğrendiğini anlar. Meğerse, Max enerji fabrikası diye yaptığı şey enerji üreten değil, enerjiyi depolayan bir yer olacaktır. Max, Selina'yı camdan fırlatır. Selina yere düşünce etrafını kediler sarar ve onu kurtarırlar. Selina, kedileriyle birlikte eve döner. Bir çılgın gibi evi dağıtır. Sonunda Kedi Kadın'a dönüşür. Kostümünü kendisi diker ve Kedi Kadın olarak sokağa çıkar.



**RESİM 36: Kedi Kadın ve Penguen Adam**

Öte yandan, Max'ın, Penguen Adam'la planladığı mizansen gerçekleştirilir. Belediye başkanı konuşurken çocuğu kaçırılır, Penguen Adam çocuğu kurtarır, oysa çocuğu kaçıran zaten kendi adamıdır. Penguen Adam bu şekilde kendini halka sunar, televizyonların karşısında konuşur, anne babasının kendisini kanalizasyona bıraktığı için isyan eder, onları aradığını, bulursa onlara kendisini neden terk ettiğini soracağını söyler. Penguen Adam, kendisine yapılanın büyük haksızlık olduğunu düşünmektedir. Max de ortaya çıkar ve Penguen'e sahip çıkar. Max'ın sayesinde Penguen arşive girer, ailesinin kayıtlarını aramaya başlar. Yaşananları TV'den izleyen Batman, Penguen Adam'ı inandırıcı bulmaz. Onun ailesini aramadığını, başka bir amacı olduğunu düşünmektedir. Öte yandan Penguen Adam ailesini bulur, ailesi ölmüştür, Penguen Adam'ın ailesini affettiği gazete manşetlerini süsler, üstelik artık Penguen Adam değil, gerçek ismiyle Oswald olmuştur.

Bruce Wayne ve Max karşı karşıyadır. Bruce, onca güç kaynağı varken, hala enerji peşinde koştuğunu iddia eden Max'ın amacını anlamaya çalışmaktadır. Max "güç asla fazla olan bir şey değildir" der. Max ve Bruce, Penguen Adam'la ilgili de farklı düşünmektedirler. Max, Penguen Adam'dan yararlanmayı düşünürken, Bruce, ispatlayamamakla birlikte Penguen Adam'ın bir suç örgütü lideri olduğunu bilmektedir.

Max, Penguen Adam'ı belediye başkanı yapmaya karar vermiştir, ama önce mevcut belediye başkanı görevden el çektirilmelidir. Bunun için, Max, Penguen Adam'la konuşur ve Penguen'in adamları sokakları karıştırır. Batman ve Kedi Kadın da sokaklardadır. Batman ve Kedi Kadın karşı karşıya gelir. Karşılaşmaları kavgayla sonlanır. Sokaklardaki kaos Penguen Adam'a yarar. Penguen Adam belediye başkan adayı olarak iyice popüler hale gelir.



**RESİM 37: Kedi Kadın ve Batman**

Öte yandan, Kedi Kadın, Penguen Adam'la buluşur ve Batman'i birlikte yok etme teklifinde bulunur. Penguen Adam'ın zaten Batman'i yok etme planı vardır, Kedi Kadın'ın şehvetli tavırlarından etkilenip teklifini kabul eder. Bir kadın kaçırıp onu Batman'in kaçırdığı

süsü verirler. O sırada Bruce Wayne ve sekreter kimliğindeki Selina öpüşmektedir. İkisi de birbirinin öteki kimliğinden habersizdir. O sırada Bruce, olayı öğrenip ayrılır. Batman olarak kadını kurtarmaya gittiği yerde karşısında Kedi Kadın kimliğindeki Selina karşısına çıkar. Kaçırdıkları kadını herkesin önünde öldürüp, halkın Batman'in öldürdüğünü düşünmesini sağlarlar. Batman bir şey yapamaz ayrılır. Kedi Kadın ve Penguen Adam buluşur. Penguen Adam, Kedi Kadın'la birlikte olmak ister, ama Kedi Kadın'ın Penguen Adam'ı aşağılar. Araları bozulur. Penguen Adam, Kedi Kadın'ı öldürmeye çalışır, Kedi Kadın güç bela kurtulur. Öte yandan, arabasına binen Batman'i bir sürpriz beklemektedir: Penguen Adam, Batman'in arabasını programlamıştır, Batman arabasının içinde mahkum kalır, insanları ezmekten kurtulamaz. Batman sonrasında bir şekilde işi çözüp kendini kurtarır, ancak halktaki karşılığını tamamen kaybetmiştir. Max'ın planları hedefine ulaşmıştır.

Max, Penguen Adam'ı halkın karşısına çıkarır, Penguen Adam halka büyük bir coşkuyla konuşur, Batman'in nihayet patlayan bir saatli bomba olduğunu, belediye başkanının işlerini yapamadığını ilan eder. Dinleyenler büyük bir coşkuyla alkışlar. Ancak Batman hemen yeni bir plan kurar, Penguen Adam'ın konuştuğu frekansı parazitler, Penguen Adam'ın ağzından "halkla oynuyorum, hepsi zavallı aşağılık" gibi söylemediği cümleler çıkar, herkes Penguen Adam'ı protesto etmeye başlar, ellerine ne gelirse Penguen Adam'a fırlatmaya başlarlar. Penguen Adam kontrolden çıkar, halka ateş etmeye başlar ve nihayet çıktığı kanalizasyona geri kaçar. Ancak o zaman Penguen Adam'ın başta planladığı ve ertelediği planını görürüz: her evin erkek çocuklarını kaçırıp kanalizasyonda öldürmek.

O akşamki partide Bruce Wayne ve Selina dans etmekteyken birbirlerinin kimliklerini öğrenirler. O sırada Penguen Adam partiyi basar, amacı partideki Max'ın oğlunu kaçırmaktadır. Max, oğlu yerine kendisini almasını ister, Penguen Adam'ı bir şekilde ikna eder, Penguen Adam onu alarak kanalizasyona geri döner. Bu sırada şehri yayılmış olan Penguen Adam'ın adamları çocukları kaçırmak için hareket halindedirler. Ancak Penguen Adam çocukları beklerken, Batman'in gönderdiği mesajı alır: çocuklar gelmeyecektir, Batman, Penguen Adam'ın planını bozmuştur.

Penguen Adam çok sinirlenir, sonraki planını devreye sokar, üzerlerine bomba bağlanmış penguenler kanalizasyonlardan çıkarak Gotham Plaza'ya yürürler, orada patlatılacaklar ve bütün şehir yok olacaktır, Penguen Adam "onlar beni saygın biri

yapmadılar, ben de onları öldürüyorum" der. Ama yine Batman planlarını bozar, Penguenlerin sinyallerini bozarak onları geri kanalizasyona yönlendirir. Penguen Adam kendi tuzağının kurbanı olur. Öte yandan, Kedi Kadın kanalizasyonda Max'ı sıkıştırmış, intikamını alacaktır. Batman onu ikna etmeye çalışır, eve gitme teklifinde bulunur, ama Kedi Kadın intikamını almakta ısrarcıdır. Bu ısrar hem onu, hem de Max'ı ölüme sürükler, Penguen de dahil üçü de ölür. Filmin son sahnesinde yine bir Noel gecesi Bruce her şey yolundayken arabayla yolculuk etmektedir ve her şey normale dönmüştür.

#### 3.3.4. *Batman Daima* (1995)

Yapımcılığını Tim Burton, yönetmenliğini Joel Schumacher, senaristliğini Lee Scott-Batchler ve Akiva Goldsman'ın yaptığı filmde Batman rolünü Val Kilmer oynarken, Tommy Lee Jones, Jim Carrey, Nicole Kidman, Chris O'Donnell gibi yıldızları bünyesinde barındırmaktadır. Yıldız sistemine riayet eden, iyi-kötü mücadelesi şeklinde akan film seyirciyi Batman'in ve Gotham halkının yanında konumlandırarak ona bir kabus deneyimi sunmayı hedefler.

Batman'in iki yıl önce hapse tıktığı İkiyüzlü adındaki tehlikeli suçlu hapisten kaçmıştır ve etrafa tehlike saçmaktadır. İkiyüzlü'nün gerçek adı Harvey Dent'tir, yüzüne asit atıldığı için yüzünün yarısı yanık olan, kendisini kurtaramadığı için Batman'i suçlayıp onu öldürmeye ant içmiş biridir. İkiyüzlü "bebekler açlıktan ölürken, politikacılar şişmanlıyor" diyerek isyan eden, her şeyi şansın belirlediğine inanan ve onun için yazı mı turayla kararlar alan çift kişilikli bir psikopattır. Batman, İkiyüzlü'nün birini kaçırdığını duyar, hemen olay yerine intikal eder. Güzel doktor Chase Meridian da olay yerindedir. Chase, çift kişilikler üzerinde çalışmaktadır ve Batman'e ilgi duymaktadır. Batman olaya müdahale etmek için harekete geçer, ama bu bir tuzaktır, adamı kapatıldığı tüpten kurtarırken tüpün kapağı kapanır, Batman güçlükle adamı ve kendini kurtarır ama İkiyüzlü kaçmıştır.

Batman, Bruce Wayne olarak şirketine geri döner, şirketindeki hafif çatlak biri olan Edward Nygma televizyon yoluyla beyin dalgalarının kontrolü üzerine çalışmaktadır, icadını bile yapmıştır, icadı dahice bulmaktadır, büyük bir heyecanla Bruce'la çalışmasını paylaşır, ancak Bruce bu çalışmayı tehlikeli bularak reddeder. O sırada Batman'in sinyali de yanmıştır, acele ayrılır.

Batman'in sinyalini yakan Meridian'dır, Batman gereksiz yere kendisini çağırdığı için Meridian'ı tersler. Ama Meridian'ın, Wayne'i bırakmaya niyeti yoktur. "Her insan maske takar" der Wayne, "ben açık bir kitap gibiyim okumak ister misin?" der Meridian. Wayne, Meridian'ı reddedip evine döner.

Bu sırada Nygma yeni yaptığı icadı şirket çalışanlarının birinin üzerinde dener. İcat beklediğinden de başarılı olmuştur. İki kişinin kafalarını televizyon üzerinden birbirine bağlayan Nygma, öteki kişinin korteksini, zekasını kendisine çektiğini görür. Deneyin sonunda arkasında iz bırakmamak için intihar süsü vererek şirket çalışanını pencereden atarak öldürür. Wayne işin içinde bir gariplik olduğunu fark etse de üstelemez.

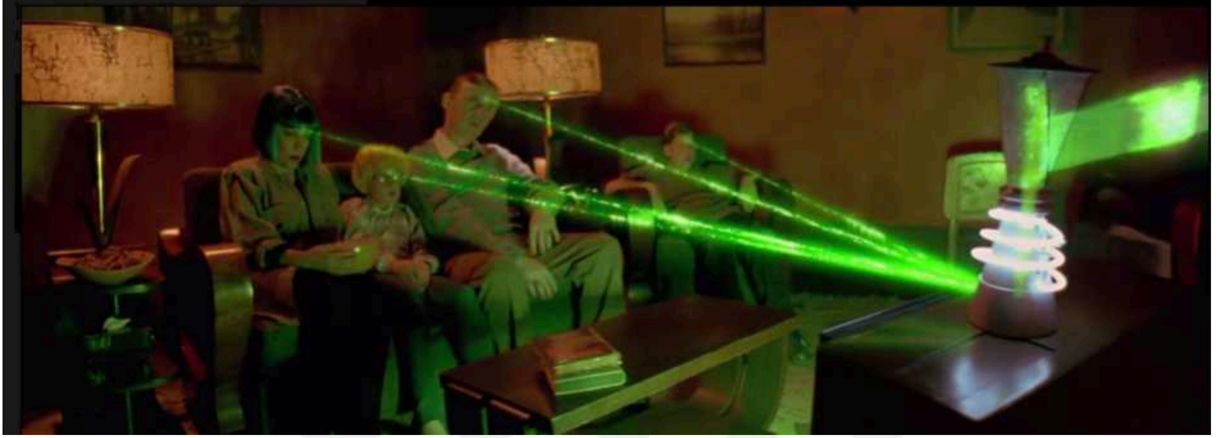
Hemen sonrasında Wayne zarfta bilmeceler gelmeye başlar, Wayne bilmeceleri çözme bahanesiyle Meridian'a gider ve arkadaş olurlar. O gece sirke eğlenmeye giderler, ancak sirk İkiyüzlü ve adamları tarafından basılır, sirktekilerin tamamı ölmek üzereyken, cambazların ve Wayne'nin çabalarıyla kurtulurlar. Ancak cambazlardan sadece biri hayatta kalmıştır, Grayson adındaki bu cambaz kimsesiz kalır, Batman onu evine alır.

Öte yandan Nygma da artık kostümlü bir kahramandır, kendine Bulmacacı adını vermiş ve İkiyüzlü'yle ittifak yapmıştır. İkiyüzlü gereken parayı bulacak, Bulmacacı yeni icadını her eve yerleştirecek ve herkesin zekasını kullanarak dünyanın en zeki insanı olacaktır. Bunun karşılığında da, İkiyüzlü'ye Batman'i verecektir.



**RESİM 38: Bulmacacı ve İkiyüzlü**

Bulmacacı ve İkiyüzlü soygunu gerçekleştirir, Bulmacacı seri ürettiği aletleri artık Gotham'a yaymaya başlar. Bu alet görüntüleri üç boyutlu bir şekilde beyne aktaran bir televizyondur, ama halkın bilmediği dahası da vardır: alete bağlananların zekaları Nygma tarafından kullanılabilmektedir. Herkes bu gerçekten habersiz aleti alır ve TV izlediğini zannederek alete bağlanır.



**RESİM 39: Sunduğu 3 boyutlu TV kalitesiyle zekaları kullanabilen alet.**



**RESİM 40: Beyin okuyan ve kullanan TV benzeri aletin vericisi**

Öte yandan, Grayson, Batman'in sırrını öğrenmiştir. Ailesinin katili İkiyüzlü'yü öldürmek için Batman'dan yardım ister. Ama Batman onu yatıştırıp bunun iyi bir yol olmayacağını ona anlatır.

Wayne ve Meridian, Nygma'nın davetine katılır. Nygma artık Gotham'ın en zengini ve en gözdesi olmuştur. Nygma, ürünlerini tanıtmaktadır. Wayne, bu tanıtım esnasında Nygma'nın beyne gönderdiği görüntülere şahit olur ve "beyne gönderebiliyorsan, beyindeki görüntüleri de alabilirsin" diyerek aleti açıklar. O sırada artık Batman'i kendisine vermesini beklemekten sıkılmış olan İkiyüzlü, Nygma'nın partisini basar. Batman'a büyük bir tuzak kurmuştur, ama son anda gelen ve artık o da maskeli bir kahraman olan Grayson tarafından kurtarılır Batman.

Bütün bunlar olurken, Meridian ikisinin aynı kişi olduğunu bilmeden Batman ve Wayne aşkının arasında kalmıştır, sonunda tercihini Wayne'den yana yapar, tam Wayne'in evinde birlikte olacaklardır ki, Wayne'in Batman olduğunu anlar. Bu onu daha da mutlu kılar. Ama mutlulukları uzun sürmez. Bulmacacı ve İkiyüzlü'de Batman'in gerçek kimliğini öğrenmişlerdir, Wayne malikanesine baskın yaparlar. Meridian'ı kaçırırlar, Batman'in bütün araçlarını yok ederler, bir bilmece bırakıp ayrılırlar.

Bulmacacı tuzağını kurmuş beklemektedir, Batman nihayet Bulmacacı ve Nygma'nın aynı kişi olduğunu çözer, Robin'le birlikte harekete geçer. Batman, Bulmacacı'yla yüzleşir. Bulmacacı "yakında küçük kutum televizyon olan her eve girecek, bana kredi kartı numaralarını, banka şifrelerini, seks fantezilerini, küçük yalanlarını, her şeyi taşıyacak. Hepsi benim aklıma girecek. Bilgi güçse artık tanrı benim." Nygma'nın Batman'e kurduğu tuzak, onu Batman ve Bruce kimliğiyle sınamaktır, bir tüpe Wayne'in sevdiği kadın Meridian'ı, diğer tüpe Batman'in ortağı Robin'i koymuştur. İkisini birden kurtaracak vakti yoktur, Batman hangisini kurtaracaktır. Batman numarasını yapar, Bulmacacı'ya bir soru sorar, onu oyalarken ikisini de kurtarır ve "ben hem Batman'im, hem de Bruce Wayne'im, böyle olmayabilirdi, ama böyle olmayı ben seçtim" der. İkiyüzlü orada ölür, Nygma ise cihazından beynine giren görüntüler yüzünden çıldırır. Her şey hallolmuştur. Filmin son sahnesinde Wayne ve Chase baş başadır. Böylece, kapitalizmin seyir kültürüne yıkıcı bir şekilde saldıran bir suçlu cezalandırılmıştır, TV kötülüklerinden arındırılmış ve temizlenmiştir.



**RESİM 41: Beyinleri başka birisi tarafından kullanılan izleyiciler seyir halinde...**

### 3.3.5. *Batman & Robin* (1997)

Joel Schumacher tarafından yönetilen, senaryosunu Akiva Goldsman'ın yazdığı film, *Batman Daima* filminin devamıdır. Batman rolünde George Clooney oynamakta, Chris O'donnell, Arnold Schwarzenegger, Uma Thurman, Alicia Silverston, Michael Gough, Pat Hingle gibi yıldızlar diğer rolleri paylaşmaktadır. Hollywood'un anlatım stratejilerini birebir uygulayan film, yıldız oyuncu seçimleri, kahramanın mücadelesi, ahlak normları ve neden sonuç ilişkisini kullanarak seyirciyi masum Gotham halkıyla özdeşleşmeye çağırır.

Buz Adam adındaki yeni ortaya çıkmış bir suçlu Gotham şehir merkezindeki her şeyi dondurmaktadır, Batman ve Robin müdahale ederler, ancak Buz Adam almak istediği elması alarak ellerinden kaçar. Buz Adam'ın hikayesi derindir, bir zamanlar Nobel ödüllü bir doktor Freeze'in karısı bir hastalığa yakalanmıştır, doktor karısının tedavisini bulana kadar onu dondurup uyutmaya karar vermiş, ancak hazırladığı karışıma kendi düşmüştür. Bundan dolayı, düşük sıcaklık dışında yaşayamaz hale gelmiştir, kendine bunu sağlayacak bir kostüm yapmıştır, onunla dolaşmaktır, bu şekilde Buz adam olmuştur.

Bunlar olurken, başka bir yerlerde Doktor Jason Woodrue'nin garip laboratuvarında çok farklı şeyler olmaktadır. O laboratuvarda çalışan iki doktordan biri olan Pamele Isley

kendini bitkilerin yok olmaktan kurtarmaya adamıştır, bunun için bitki dünyasına kendilerini insanların acımasız saldırılarına karşı koymak fırsatı vermeye çalışmaktadır. Ancak Jason'un planları başkadır, oluşturdukları formülü insanlara uygulayıp yenilmez güçte askerler yapma hevesine kapılmıştır. Aralarında yaşanan tartışma sonrası Woodrue, Isley'i öldürmeye çalışır, ama Isley'in üzerinde çalıştığı karışım kendine bulaşır ve farklı bir yaratığa döner. Woodrue onun öldüğünü zannedip yenilmez süper asker imalatına başlar, bunları isteyene satacak ve çok zengin olacaktır. Ancak öldürdüğünü zannettiği Isley, Zehirli Sarmaşık olarak geri döner, insan suretindedir, ama değişik bir yaşam formuna dönüşmüştür, her şeyden önce zehirlidir. Woodrue'yi öpünce Woodrue zehirlenip ölür. Zehirli Sarmaşık'ın hedefi bitkilerin doğuştan hakkı olan dünyayı geri almaktır. İlk ve son süper yenilmez asker olan Bane'i yanına alan Zehirli Sarmaşık hedefini gerçekleştirmek için işe koyulur.

Öte yandan Buz Adam, buzlu mekanına geri dönmüştür. Elmasları niye çaldığını anlarız: elmasları kullanarak büyük bir buz makinesi yapacak, bütün Gotham'ı donduracak, kendisinin araştırmalarını tamamlamak için ihtiyacı olan milyarları ona vermelerini sağlayacaktır. Buz Adam bu şekilde ilacı bulup hala bir tüpte saklamakta olduğu karısını canlandıracaktır.

O sıralarda Bruce Wayne, Gotham'da yeni açılacak gözlem evine dünyanın en büyük teleskopunu hediye etmiştir. Açılış esnasında tamamen normal insan görünümüne bürünen Isley, Wayne'in karşısına çıkar ve ona Wayne yatırım şirketlerinin çevreye verdiği zararlardan bahseder: "Yıldızları unutun, buraya, dünyaya bakın, annenize bakın, yuvamıza. Sadakatinizi ve korumanızı hak ediyor. Buna rağmen topraklarını kirletiyorsunuz. Okyanuslarını zehirliyor, gökyüzünü karartıyorsunuz. Onu öldürüyorsunuz." Bruce Wayne enerji kullanımının şart olduğunu, önceliğin insanlarda olduğunu söyler. Isley tatmin olmadan ayrılırken, bitkilerin intikam gününün yaklaştığını söyler. Batman ve Robin'in karşısına çıkacağını bildiği için önce onları öldürmeye karar verir, sonra da Gotham'ı yeşillendirecektir.

O sıralarda Bruce Wayne verdiği bir partiye Batman olarak Robin'le birlikte katılır. Aynı partiye Zehirli Sarmaşık olarak katılan Isley ikisine de aşk tozu üfleyerek aralarına fitne sokar. Batman ve Robin arasına düşmanlık girer. Robin, Sarmaşık'ın kendini sevdiğini, Batman'in kıskandığını iddia eder.

Zehirli Sarmaşık ve Buz Adam ittifak yaparlar. Ancak Zehirli Sarmaşık, Buz Adam'ı kendi emelleri için kullanabilmek için Buz Adam'ın donmuş karısını öldürüp suçu Batman'e atar. Artık ikisinin de hedefi dünyadaki bütün insanları dondurup öldürmek ve tabiatı yeniden başlatmaktır. Bunun için teleskopu kullanmaya karar verirler. Buz Adam teleskopu ele geçirip buz makinesine çevirir, Gotham'ı bu aletle donduracaktır.



**RESİM 42: Buz Adam ve Sarmaşık Kadın**

Batman ve Robin aralarındaki sorunları çözerler, Zehirli Sarmaşık ve Buz Adam'ın planını da anlarlar. Önce Zehirli Sarmaşık'ı devre dışı bırakırlar, ancak o sırada Buz Adam şehri dondurmuştur bile. Batman, Robin ve Alfred'in yeğeni Barbara önce Buz Adam'ı alt ederler, sonra güneş ışınlarının yönünü değiştirerek şehri eritirler. Batman, Buz Adam'ı bulur, Buz Adam erimek üzeredir, Batman, Buz Adam'a gerçeği açıklar, karısı donmuş vaziyette hayattadır "intikam güç değildir, herkes öldürebilir, ama hayat vermek gerçek güç bu" der Batman. Batman'in konuştuklarından Buz Adam ikna olur, karısını yaşatmak için laboratuvarda çalışmalarına devam edecektir. Her şey düzelmiş, başlangıç haline geri dönmüştür. Dünyayı yeniden başlatmak fikri zehirli görülmüş ve yerilmiş, seyirci yaşadığı bu film deneyimi sayesinde böylesine kötü fikirler edinmemesi gerektiğini öğrenmiştir.

### 3.3.6. *Batman Başlıyor* (2005)

Yönetmenliğini Christopher Nolan'ın yaptığı, senaryosunu Christopher Nolan ve David S. Goyer'in yazdığı filmde, Batman rolünü Christian Bale oynamaktadır. Liam Neeson,

Michael Caine, Cillian Murphy, Katie Holmes, Tom Wilkinson ve Morgan Freeman'lı kadrosuyla bir yıldızlar geçidi sunan film, öteki filmler gibi yıldız kullanma stratejisiyle seyirciyi filmin içine çekmeye çalışır.

Filmin ilk bir saati geriye gidişlerle anlatılmaktadır, film anlatımdaki kurguyu kronolojik akışa göre düzenlediğimizde ilk sahne çocuk Bruce ve Rachel'in, Wayne Malikanesi dışında koştukları sahnedir. Rachel avucunda bir taş saklamaktadır, Bruce onun avucundaki taşı alır kaçmaya başlar, hemen sonrasında bir yere saklanıp Rachel'in kendisini aramasını izler. Hemen ardından bir mağaraya düşer, Rachel onun düştüğünü görür, malikaneye yardım istemeye koşar. Bruce mağaradaki yarasalardan çok korkar. Thomas Wayne oğlunu mağaradan kurtarır ve malikaneye götürür. Bruce, babasının teskin etmesiyle rahatlar, kendine gelir.

Geceleyin Bruce ve ailesi, oyuncuların yarasa olarak giyindikleri gösteriye gider. Yarasalardan korkan Bruce babasına dışarı çıkmak ister. Wayne ailesi gösteriyi yarıda bırakıp dışarı çıkar. Issız bir sokaktalar. Sokakta yürürlerken Joe Chill adındaki bir hırsız onları soymaya kalkar. Thomas cüzdanını verip kurtulmaya çalışır, ama cüzdan yere düşünce panik yapan Chill hem Thomas'ı, hem Martha'yı oğulları Bruce'un gözü önünde vurur ve kaçar.

Thomas son nefesini verirken korkulu gözlerle kendine bakan Bruce'u teskin etmeye çalışır. Polisler gelir. Thomas ve Martha Wayne'in cenazesinden sonra, William Earle adındaki Wayne şirketi yöneticilerinden biri Bruce'a şirketin emin ellerde olduğunu, o büyüyene kadar şirkete sahip çıkacaklarını söyler.

Artık yetişkin bir adam olan Bruce uzun zaman sonra Gotham şehrine geri döner. Wayne'leri öldürdüğü için hapse giren Chill, büyük suç baronu Carmin Falcone'in aleyhinde ifade vermesi karşılığında salıverilecektir, Bruce bu duruşma için şehre dönmüştür. Duruşma esnasında bunalan Bruce duruşmayı yarıda bırakır dışarı çıkar. Aslında Bruce'un niyeti, Joe Chill'i öldürüp intikamını almaktır. Bruce elinde silahla beklerken, Falcone'nin adamlarından biri ondan önce davranıp Chill'i öldürür. Çocukluk arkadaşı ve aşkı olan ve şimdilerde bir savcı yardımcısı olmuş olan Rachel Dawes, Bruce'u dışarı çıkartır.

Rachel, sisteminin kokuşmuş olduğunu söyleyen Bruce'a, Gotham'ın kirlenmiş sokaklarını gezdirir ve ailesini öldürenin Falcone olmasa da, onların uğruna savaştığı şeyi

öldürdüğünü söyler. Bruce, arabada niyetinin Chill'i öldürmek olduğunu Rachel'a itiraf eder. Rachel büyük hayal kırıklığına uğrar, Bruce'a tokat atar ve babasının bu durumdan utanç duyacağını söyler. Bruce arabadan iner ve Falcone'nin yanına gider. Falcone'ye ondan korkmadığını söyleyen Bruce, Falcone, Bruce'a bu işlerden uzak durmasını söyleyerek, Bruce'u dışarı attırır.

Bruce dışarı çıktığında başka biri olmuşutr. Sokaklarda yaşayan fakir bir adamın yanına giden Bruce, cebindeki parayı ve paltosunu ona verir. Adamın paltosunu alır, ardından bir gemiye binip dünyayı gezmeye başlar. Hırsızların psikolojisini ve dövüşmeyi öğrenen Bruce, Bhutan topraklarında hapse düşer. Sabah yemeğinde altı adamı döven Bruce, hücresine götürülür. Orada Henri Ducard ile tanışır. Ducard, Bruce'a hapisten kurtulduğunda, intikamcı bir grup olan Gölgeler Birliği'ne katılması için davet eder. Bu birlik "kötülüğe karşı nefret duyan ve gerçek adalete hizmet etmek isteyen" Ra's Al Ghul'un birliğidir. Bruce hapisten çıktığında, Gölgeler Birliği'nin yerine gider. Burada Henri Ducard, Bruce'ü Ra's Al Ghul olduğunu söylediği adamla tanıştırır. Henri Ducard, Bruce'a her tür dövüş ve savunma eğitimi verir, bir dövüş türü olan ninjutsuyu öğretir ona.

Bruce'un eğitimleri tamamlanır, artık olmuştur, Ra's Al Ghul, Bruce'dan adalete bağlılığını gösterdikten sonra Gölgeler Birliği'nin bütün adamlarının emrine verileceğini, "acı ve adaletsizliğin üreme alanı olan Gotham'a", "adaletin yumruğunu suçun kalbine" indirmek için gönderileceğini söyler. Çünkü "Gotham artık kurtarılamayacak durumda ve yok edilmelidir". Bruce'dan son imtihan olarak, adalete bağlılığın göstergesi olarak komşusunun toprağına göz diken bir hırsızı öldürmesi istenir. Çünkü "suçlular, toplumun hoşgörüsü sayesinde ayakta durur". Bruce, hırsızı öldürmek yerine Ra's Al Ghul'un malikanesini yakar. Kaçmaya çalışırken Ra's Al Ghul ile dövüşür. Ghul'u yenen Bruce, uçurumdan aşağıya düşmek üzere olan Henri Ducard'ı kurtarır ve bir köylünün evine götürür. Bruce, Ra's Al Ghul'un öldüğünü zannetmektedir, ancak gerçekler tahmin edebileceğinin çok ötesindedir.

Bruce, suçla savaşma kararı almış şekilde Gotham'a geri döner. Carmine Falcone, şehirdeki gücünü daha da arttırmıştır. Arkham Akılhastanesi'nin psikiyatrlarından Jonathan Crane, yargılanan suçluları delirterek patronları aleyhinde ifade vermelerini engellemektedir. Bölge savcısının asistanı Rachel Dawes ve polis müfettişi Gordan da suça karşı mücadele verenler arasındadır. Wayne Şirketi'ni yöneten William Earle, şirketi halka açmıştır. Gotham'ı

bulunduğu bataklıktan kurtarmak isteyen Bruce Wayne, suç ile mücadele edebilmek için bir simge arayan Bruce, küçüklüğünde korktuğu yarasalardan ilham alarak Batman olur. Gerekli teçhizatları, Wayne Şirketi'nin mühendisi Lucius Fox vasıtasıyla Wayne Şirketi'nin bir biriminden temin eder. Malikane civarında uygun bir yere Yarasa Mağarasını inşa eder ve şirkete ait olan arabayı Batmobile haline getirir. Batman, polis müfettişi Gordan'la irtibata geçer ve ona yardım edeceğini söyler. Bir uyuşturucu mal teslimi esnasında Falcone'ye baskın veren Batman, onu suç aletleri ve adamlarıyla birlikte olay yerine bağlar. Büyük suç baronu Falcone bu sayede yakayı ele verir ve polisin eline düşer. Ancak hücresinde Falcone'yle görüşen Crane halüsinasyon veren bir gaz ve korkunç maskesiyle onu da delirtir. Polisler Falcone'den hiçbir şey öğrenemezler.

Rachel, artık Crane'den iyice şüphelenmiştir, farklı bir doktor çağırdığını onun hastaları muayene edeceğini söyler. Crane, Rachel'den kurtulmak için ona da aynı gaz ve maskeyi kullanır.



**RESİM 43: Halüsinasyon yaratan gazdan soluyan Rachel'in gördüğü manzara...**

Rachel gazın etkisiyle fenalaşır. Batman olay yerine geldiğinde Rachel'i o vaziyette orda bulur. Daha önce kendisine de aynı gazdan püskürtmüştür Crane. Bunun için, Batman hemen olayı çözer, zaten daha önce Fox'a bu gazın panzehirini yapma talimatı vermiştir. Batman, Rachel'i alıp mağarasına götürür. Panzehiri vererek iyileştirir onu ve evine bırakır.



**RESİM 44: Kendi gazını soluyan Crane, Batman'i böyle görür...**

Daha sonra, doğum günü vesilesiyle malikanesinde şehrin elit insanlarını toplayarak parti düzenleyen Bruce Wayne, gerçek Ra's Al Ghul ile tanışır, Ghul'un aslında Henri Ducard'ın kendisidir. Ducard, Batman'in gerçek kimliğini bilmektedir, oraya ondan intikam alma amacıyla gelmiştir.

Ghul'un asıl amacıysa Batman'in kabul etmediği işi halletmektir: Gotham'ı yok edecektir, çünkü "bu insanların yaşadığı hayat değildir ve yozlaşmalarının artık cezalandırılması gereken vakit gelmiştir." Ra's Al Ghul Gotham'ı yok etmek için planını da yapmıştır, önce halüsinasyonel gazı şehrin su şebekesine karıştıracak, Wayne şirketinden çalmış olduğu su buharlaştırıcısını kullanarak suyu buharlaştırıp havaya karıştıracak, havayı soluyan herkes çıldırıp birbirine saldıracak ve Gotham yok olacaktır.

Ra's Al Ghul, Bruce'un davetlileri kovmasının ardından Wayne malikanesini ateşe verir. Bruce onları durdurumaz, Ra's Al Ghul ayrılır, Bruce yanan bir tahtanın altında kalmıştır, Alfred onu kurtarır.

Batman kostümlerini giyen Bruce, Ghul'un planını bozmak için harekete geçer. Batman, arabasını Gordon'a bırakıp Ghul'un yanına gider. Suçlular tarafından öldürülmek üzere olan Rachel ve onun himayesindeki küçük çocuğu kurtarır. Rachel'ın yanından uzaklaşırken gerçek kimliğini Rachel'a açıklar. Batman, Ghul'un bulunduğu trene binip, planını engellemek için dövüşmeye başlar. Öte yandan Gordan, Batman'in arabasıyla rayları kırmıştır. Dövüşün sonunda Ghul raylardan çıkmakta olan trenin içinde kalıp ölür. Batman

şehri kurtarmıştır. Bir halk kahramanı olan Batman, gazetelere çıkar. Batman ve Gordan konuşurlar. Gordon şehri suçtan temizlemenin zor olacağını söyler ve son dönemlerde ortaya çıkan bir suçludan bahsederek Batman'e, onun ortalıkta bıraktığı kartlarını verir. Batman icabına bakacağını söyleyip gecenin karanlığında kaybolur. Esasında bu filmde Batman'in savunduğu ne olursa olsun, insanların bir laneti hak etmediği ve her şeyin telefasi olduğudur. Kapitalizmin her şeyin ilacını satması, ilacını satamadığı hastalığı hastalık olarak kabul etmemesi ilkesi gereğince Batman, toplumu için savaşmış ve onları her şeye rağmen korumuştur.

### 3.3.7. *Kara Şövalye* (2008)

Christopher Nolan'ın yönettiği, Jonathan Nolan'la birlikte senaryosunu yazdıkları filmde Batman rolünde yine Christian Bale vardır, bunun yanında Michael Caine, Heath Ledger, Gary Oldman, Eric Roberts, Aaron Eckhart, Morgan Freeman, Maggie Gyllenhaaal gibi yıldız oyuncalar filmin kadrosundadır. Batman filmlerinin gişe bakımından en başarılısı olan Kara Şövalye, Hollywood'un klasik anlatı sistemini aynen uygular.

Film bir banka soygunundan açılır. Hepsinin yüzünde palyaço maskeleri olan hırsızlar bankayı soymaktadır. Çetenin her üyesi işi biten diğer üyeyi öldürmekte, böylece kendi alacağı payı çoğaltmaktadır. Banka müdürü tüfeğini eline alıp bankayı savunmaya çalışır, ancak kurşunu biter ve hırsızlardan biri tarafından öldürülür. Sonunda geriye sadece tek bir maskeli hırsız kalmıştır.

Ardından yerde yatan banka müdürü, Gotham'daki hırsızlarda onur, şeref gibi özellikleri bulunduğunu söyler. Onun yanına giden hırsız maskesini çıkarır. Maskesinin altında bir maske daha olduğunu görürüz: hırsız Joker'dir. Joker "sadece dünyanın yandığını görmek isteyen", "bu dünyada yaşamanın tek yolu kuralsızlık", "ben kaosun elçisiyim, kaos adildir" zihniyetine sahip bir suçludur. Banka müdürünün ağzına el bombası tıkıp oradan uzaklaşır.



**RESİM 45: Joker**

Suç baronu Jonathan Crane ve ekibi, Rus bir mafya babasına öldürücü bir mal satmıştır. Mafya babası onları öldürmek üzereyken, Batman kılığındaki birkaç kişi, mafya babasının ekibine saldırır. Ancak mafyanın köpekleri, bu kişilere saldırır. Batman kılığındaki adamlar tam öldürüleceklerdir ki, gerçek Batman gelir, Batman kılığındaki adamları kurtarır. Crane ve ekibinin peşine düşer. Arabalarının üstüne uçup onları yakalar ve adalete teslim eder.

Batman'in, James Gordon ve yeni savcı Harvey Dent ile yaptığı işbirliği sayesinde suça bulanmış Gotham sokakları suç örgütlerinden yavaş yavaş temizlenmeye başlamıştır. Rachel Dawes de Harvey Dent'in asistanıdır ve aralarında aynı zamanda romantik bir ilişki vardır.

Harvey Dent, Sal Maroni'nin ünlü suç baronu Carmine Falcone'in yerine geçtiğini ispatlamak için duruşmaya çıkar, ancak tanıklık etmek için kürsüye çıkan kişi, Dent'e silah çeker. Ancak Dent, adama yumruk atar ve silahı elinden alıp salondan çıkar. Sal Maroni suçlamalardan yırtar.

Bu sırada mafya babaları kendilerini kurtarmak için yeni bir formül bulurlar: bütün paralarını, aklaması için Çinli iş adamı Lau'ya verirler. Lau Çin'dedir. Bu yüzden Gordon ve ekibi mafya babalarını suçlayacak bir şey bulamaz. Batman, Çin'e gider, bir operasyonla

Lau’yu Gotham’a getirir. Mafya babaları sıkışmıştır, her an biri polisin eline düşme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Gotham'ın yeraltı suç patronları çıkış yolu olarak, manyak bir suçlu olan Joker'e Batman'i ortadan kaldırması için teklif yapar. Joker, mafya babalarının teklifini, paralarının yarısını almak şartıyla kabul eder. Joker, bir kişiye işkence yapıp videoya çeker ve bunu bir televizyon kanalına yollar. Videoda, Batman'in gizli kimliğini açıklamadığı her gün Gotham'da bir cinayet işleyeceğini söyler. Gotham'da yeniden kaos durumu hakim olur.

Bruce Wayne, Gotham’ın aydınlık yüzü, maskesiz kahramanı olmasını istediği savcı Harvey Dent için bir parti düzenler. Bruce, Wayne partideyken Joker düzenlediği planı harekete geçirir. Polis Müdürü Gillian B. Loeb ve mafya babalarının davasındaki yargıç Surillo öldürülür. Joker, Bruce Wayne'in düzenlediği partiyi çetesi ile basar. Durumdan önceden haberdar olan Bruce Wayne, Harvey'i korumaya alır. Ardından Batman olarak Joker'in bastığı partiye gider. Joker, kendini kurtarmak için Rachel Dawes'i alıp aşağıya atar ve Batman, Rachel'ın peşinden atlayıp onu kurtarırken, Joker kaçar.

Polis Müdürü Loeb için yapılan cenaze töreninde, Joker Belediye Başkanı Anthony Garcia'yı öldürmek için plan yapar. Joker tam namlusunu Garcia'ya doğrultmuşken Gordon, Belediye Başkanını önüne atlar ve vurulur, herkes öldüğünü zanneder. Joker ve ekibi tek eksik dışında oradan uzaklaşır. Harvey Dent olay yerine gelir. Ambulansa kilitlenen Joker'in ekibinden birinin rozetinde Rachel Dawes yazısını görünce çok sinirlenir ve onu kaçırır. Gordon'ın ölümüne çok sinirlenen Batman, Sal Maroni'yi kaçırıp Joker'in kim ve nerede olduğunu sorar. Maroni cevabı bilmediği için Batman'in sorusuna yanıt bulamaz. Dent de Joker'in adamını sorguya çeker. Onu öldürmekle tehdit eder. Dent, tam adamı öldürecektir ki Batman gelir, Dent’e, insanlara gerçek kimliğini açıklayacağını söyler. Dent buna karşı çıksa da Batman kararlıdır. Ertesi gün Dent basın toplantısı yapar. O sırada orada olan Bruce basın toplantısının devamında gerçek kimliğini açıklayacaktır, ancak Dent başka bir plan yapmıştır, Batman'in kendisi olduğunu söyler. Polisler Dent’i tutuklar. Bruce olduğu yerde kalır, bir şey yapamaz. Bu sırada olayları televizyondan izleyen Rachel, Alfred'e bir mektup verir.

Harvey bir polis kamyonuna bindirilir ve peşine birçok koruma verilir. Ancak Joker, onu yakalamak için bütün korumaları devre dışı bırakır. Tam kamyona bazuka atmak

üzereyken Batman aracıyla gelip önüne atlar. Bazuka Batman’in aracına isabet eder. Joker halâ Dent'in peşindedir. Batman'in aracı büyük hasar almıştır, bu yüzden aracını motora dönüştürüp Joker'in peşine düşer. Motoru ile Joker'in bulunduğu tırın altından geçer, tırın tekerlerini iplerle bağlar, tır tepetaklak olur. Tırın içinden çıkan Joker, motor ile hızla gelen Batman'in tam karşısına dikilir. Joker, Batman’in kendisini öldürmesini istemektedir, böylece Batman de katil olacak, bir nevi suçun tarafına geçmiş olacaktır. Ancak, Batman, Joker'i ezemez ve kayar. Yere yuvarlanır ve hareketsiz kalır. Joker tam Batman'in maskesini çıkarmak üzereyken öldüğü zannedilen Gordon silahını onun ensesine dayar. Polisler olay yerine intikal eder, Joker hapishaneye götürülür. Ancak Joker herhangi bir şeyden suçlanamaz. Hiçbir parmak izi ya da başka bir kanıt bulunamaz.

Belediye Başkanı, Gordon'ı yeni Polis Müdürü yapar. Bu arada kötü bir haber gelir; Rachel ve Dent kaçırılmıştır. Duruma çok sinirlenen Batman, Joker'i hapishane hücresinde oldukça hırpalar. En sonunda Joker kendi planına uygun olarak Dent ve Rachel'ın yerini söyler, sadece birini kurtarabileceğini seçim yapması gerektiğini söyler. Batman, Rachel'ın yanına gideceğini söyler. Bu sırada benzin bidonlarına bağlı olan Dent, kurtulmaya çalışırken yere düşer ve benzine bulanır ıslanır. Batman, Rachel’in yanına gittiğini zannetmektedir, ancak Joker ona farklı adresi vermiştir, Dent'in yanına gelip onu kurtarır. Polisler ise Rachel'ın imdadına yetişemez ve onun bulunduğu bina patlar. Bina patlayınca Batman'in yanındaki Dent yere düşer ve yüzü yanar. Dent hemen hastaneye kaldırılır. Rachel'ın, Alfred'e verdiği mektupta, Dent'i sevdiği ve onun evlenme teklifini kabul ettiği yazar. Ancak Alfred mektubu Rachel'ın ölmeden önce onu bekleyeceğini sanan Bruce Wayne'e vermez.

Bruce Wayne'in elemanlarından Colman Reese, Lucius Fox'a Batman'in gerçek kimliğini bildiğini söyler ve bu sırrı saklaması için kendisine ömrü boyunca on milyon dolar verileceğini söyler. Ancak Fox, Reese'in teklifini geri çevirir. Colman Reese, televizyon kanalına çıkıp Batman'in gerçek kimliğini açıklayacağını söyler. Bütün bunları izleyen Joker de kanalı arayıp Reese'in bir saat içinde öldürülmediği takdirde bir hastaneyi patlatacağını söyler. Gotham halkı endişelenip Reese'i öldürmeye çalışır. Ancak Gordon ve ekibi onu korumaya alır.

Joker, Dent'in bulunduğu hastaneye gidip ona Rachel'ın ölümünün suçlusunun Gordon olduğunu söyler. Rachel'ın ölümü yüzünden çok öfkeli olan Dent, Maroni'nin yanına gidip

Rachel'ı kimin kaçırdığını sorar. Maroni, Gordon'ın ekibinde Anna Ramirez'in adını verir. Dent, Maroni'yi öldürür. Dent, artık karanlık tarafa geçmiştir.

Joker, iki gemiye bomba yerleştirdiğini açıklar. Bu iki gemide de karşı gemiyi patlatabilecek kumandalar vardır. Önce patlatan kurtulacaktır. Bir gemide Gotham halkı, öbür gemide de mahkûmlar vardır. Batman, Lucius Fox'tan kendi geliştirdiği solar tasarımla Joker'in yerini bulmasını ister. Joker'in yerini bulur; gemilerin karşısında yer alan bir binadadır. SWAT ekipleri de binanın pencerelerinde yer alan kişileri vurmaya hazırlanıyordur. Batman binaya uçup Joker'in adamlarını devre dışı bırakmaya gider. Ancak bu kişiler masum insanlardır. Çete onlara kostüm giydirmiş, ağızlarını bağlamıştır. Bu arada da intikam peşindeki Harvey Dent, Gordon'un eşini ve çocuklarını kaçırıp onu yanına çağırır.



**RESİM 46: Yangından arta kalan Harvey Dent**

Batman, masum insanları vurmaya hazırlanan SWAT ekibindeki kişileri teker teker alt eder. Joker'in yanına gider. Köpekler Batman'e saldırırken, Joker bunu fırsat bilip Batman'i alt eder. Gemilerdeki hiç kimse, karşı gemiyi patlatacak olan kumandanın düğmesine basamaz. Batman de iki gemiyi birden patlamaya çalışan Joker'i yakalar ve polislere teslim eder. Ardından Gordon'dan intikam alma niyetindeki Dent'i durdurmaya çalışır. Dent ilk önce Gordon'ın oğlunu alır. Yazı-tura atarken Batman onun üzerine atlar ve Dent binadan düşer. Batman çocuğu kurtarır ama yere düşer. Gordon aşağıya inip Batman'in yanına gider.

Batman, Gotham halkındaki umudu söndürmemek için Harvey Dent'in cinayetlerini üstüne alır. Yarasa Sinyali kırılır ve Batman için insan avı başlar. Böylece Batman, insanların yani sistemin istikbali için yalan söyler ve gerçeği insanlardan saklar. Çünkü Batman, Gordon'un deyişiyle "Gotham'ın hak ettiği, ancak şu an ihtiyacı olmadığı bir kahraman. Onu kovalıyoruz çünkü buna dayanabiliyor. Onu kovalıyoruz çünkü o kahraman değil, sessiz bir nöbetçi, dikkatli bir muhafız." Burda ifade edilen korumanın, bu çalışmada savunulan sistem bekçiliğiyle eş değer olduğu apaçıktır. Batman de diğer süper kahramanlar gibi sistemin bekçisidir, işini yapar, gerekirse yalan söyler, ne gerekiyorsa onu yapar ve çekip gider. Batman'in kaybetmesi iyilerin kaybetmesi anlamına gelmez, çünkü iyi olan yaşam biçimleri, yani sistemin devamlılığını sağlayan güncel hayattır. Nihayetinde bu hayata dönüldüğü taktirde iyiler kazanmış, kötüler kaybetmiş olur. Çünkü esas olan sistemdir.

#### 3.3.8. *Kara Şövalye Yükseliyor* (2012)

Christopher Nolan'ın yönettiği, senaryosunu kardeşi Jonathan Nolan ve David S. Goyer'le yazmış olduğu film serinin devam filmidir. Batman rolünde yine Christian Bale oynamakta, diğer rolleri Michael Caine, Tom Hardy, Anne Hathaway, Gary Oldman, Marion Cotillard, Morgan Freeman gibi yıldızlar paylaşmaktadır. Bir Hollywood ürünü olan film, tüm Hollywood anlatı stratejilerini kullanarak yıldızlarla dolu kadrosuyla, daha ekran açılmadan seyirciyi hikayenin içine çekmeye çalışır.

Film önceki filmin finalinde Gordon'un, Dent'le ilgili yaptığı konuşmayla açılır. Hemen ardından başka bir ülkede Bane adlı yeni yetme bir suçlu bir CIA uçağından fizik uzmanı doktor Leonid Pavel'i kaçırır. Uçağı imha eder.

Öte yandan, Wayne'in malikanesinde Harvey Dent günü kutlanmaktadır. Önceki filmin finalinde yaşanan olaylarından ardından 8 yıl geçmiştir, Gotham artık huzur içindedir. Belediye başkanı bunu şöyle ifade eder: "Harvey Dent'in organize suç örgütlerine karşı inatçı mücadelesi sayesinde Gotham artık daha güvenli bir şehre dönüştü, bu şehir tarihsel bir evrim geçirdi, suç olmayan bir şehir yoktur, ama bu şehirde organize suçlar yok artık" der. Konuşmanın devamında anlaşılır ki, insanlar hala önceki filmden devamla Batman'i kanun kaçağı bir haydut ve aydınlık savaşçısı Harvey Dent'in katili olarak bilmektedirler. Bruce Wayne de o zamandan beri halkın içine çıkmamış, hakkında farklı söylentiler yayılmıştır. Jim Gordan, gerçekleri sakladığı için kendini suçlu hissetse de Gotham yararına o geceye kadar

susmuştur. O gece bütün gerçekleri açıklayacaktır ancak, son anda yazdığı metni okumaktan vazgeçer ve herkesin Dent'i kahraman, Batman'i günahkar olarak bilmesine devam etmesine göz yumar.

Sonrasında henüz şehre yeni gelmiş olan Bane'in peşine düşen Gordan, Bane tarafından ele geçilir ve Bane, Gordon'un yazdığı gerçekleri öğrenir. Gordan kişisel çabasıyla kurtulur ama vurulmuş ve yaralı olarak hastaneye kaldırılır.

Bruce Wayne, temiz enerji çok büyük oranda para yatırdıktan sonra, enerji üretiminde kullanılacak füzyon reaktörü çekirdeğinin nükleer silah olarak kullanılabileceğini öğrendiği için yatırımı sonlandırmış, füzyon reaktörünü korumaya almıştır. Ancak boşa giden yatırım dolayısıyla Wayne şirketi kötü günler yaşamaktadır.

Öte yandan Bane'in çetesi yüzünden suç tekrar artmaya başlamış, Batman'e ihtiyaç doğmuştur. Gordon ve Batman'in gerçek kimliğini öğrenmiş olan polis memuru Blake, Batman'i geri dönmeye ikna etmeye çalışır, ancak Alfred artık Batman'e ihtiyaç olmadığını, bunun çok tehlikeli olduğunu söyler ve Bruce'u ikna etmek için işinden istifa eder.

Bane, Gotham Borsa'sına saldırı düzenler ve daha önce Selina Kyle adlı usta hırsız kadına çaldırmış olduğu Bruce'un çalınmış parmak izlerini kullanarak Wayne şirketini zorda bırakacak ve Bruce'u Wayne şirketinin kontrolünden uzaklaştırabilecek yatırımlar yapar. Bane bu işlerin arkasında rakip şirketin sahibi John Daggett olabileceğinden şüphelendiği için, o sıralarda tanışmış olduğu ve duygusal olarak da yakınlaştığı Miranda Tate adındaki iş kadınına güvenir ve şirketi ona devreder.

Batman, Selina Kyle ile bir anlaşma yapar, Selina Kyle'nin amacı geçmişindeki suçları temizleyip normal bir hayat yaşamaktır. Batman, Kyle'ya bunu ona sağlayabileceğini, bunun karşılığında Bane'in yerini kendisine söylemesini ister. Kyle, anlaşmayı kabul etmiş gibi yapar, ancak Batman'i, Bane'in tuzağına düşürür. Batman ve Bane karşı karşıya gelir. Bane "ben buraya Ra's al Ghul'un yarım bıraktığı işi tamamlamaya geldim" der. Bane, Gotham'ı yok ederek medeniyeti dengeleyecek, "Batı medeniyetinin yeni çağının" başlangıcını sağlayacaktır. Bane ve Batman kavga eder, Bane, Batman'ın kemiklerini kırarak onu dehşet verici bir yere hapseder. Bruce'un hapsedildiği yer ucu açık olsa da bir çocuk dışında kimsenin çıkamadığı çok geniş kuyu gibi bir yerdir.



**RESİM 47: Bruce Wayne kuyudan çıkmaya çalışırken...**

Batman'den kurtulan Bane, Gotham polislerinin neredeyse tamamını kanalizasyonlara çeker, onlara tuzak kurmuştur, patlattığı bombalarla polislerin tamamı kanalizasyonda tutsak kalır. Eş zamanlı olarak, Bane yeraltına yerleştirdiği bombaları patlatır ve şehir kaosa bürünür. Bane bir futbol stadında ortaya çıkar, her şeyi açıklar. Elinde Batman'in reaktörünün çekirdeğinden elde ettiği bir nükleer bomba vardır, şehri terk etmeye çalışan olursa bombayı patlatacaktır. Bane bununla da kalmaz, Dent'in gerçek yüzünü, bir katil olduğunu, Batman'in onun suçlarını üstlendiğini herkese açıklar. "Gotham'ı aşırı yozlaşmış zenginlerden kurtardık" der Bane, "bundan sonra güçlüler zayıf olacak, zayıflar güçlü."

Bane, devrimini yapmıştır. Mahkemeler kurulur, mahkemenin ilk kurbanı Daggett olur. Öte yandan, şehir izole edilmiş ve askerler tarafından kuşatılmıştır. Ancak bombadan dolayı müdahale edilememekte, anarşi tüm sokaklarda hüküm sürmektedir.

Bütün yaşananlardan haberi olan Bruce hapishaneden kaçmanın yollarını aramaktadır, bir kaç başarısız denemeden sonra kuyunun duvarlarına tırmanarak kaçar. Nükleer bombanın patlayacağı gün Gotham'a döner. Batman olarak hemen Selina, Blake, Miranda, Gordon ve Lucious Fox'u bulur, nükleer bombayı durdurmak ve şehri tahliye etmek için planlarını anlatır ve onları plana göre ayrı yerlere gönderir.



**RESİM 48: Batman ve Bane karşı karşıya...**

Batman, Bane'in karşısına çıkar ve bu sefer onu yener. Fakat hiç beklemediği bir şey olur, aşk yaşadığı, aynı yatağı paylaştığı Miranda onu bıçaklar. O an gerçekler ortaya çıkar, Miranda, Ra's Al Ghul'un kızıdır ve Bane ona koruyan ve ona aşık bir askerdir sadece. Miranda, babasının yarım bıraktığı işi tamamlamak için gelmiştir, Bruce'u da öldürerek babasının da intikamını alacaktır. Her şey Miranda'nın istediği gibi gitmektedir ki, Selina ortaya çıkar, Batman'i kurtarır. Hepsi bir tırın arkasında hareket halinde olan nükleer bombanın peşine düşer, Miranda patlaması, diğerleri patlamaması için uğraşmaktadır. Sonunda tırı durdurmaya başarırlar, ama bombanın patlama saati de gelmiştir. Bombayı imha edecek bütün yöntemler geçersiz olduğu için, Batman bombayı uçan arabasına bağlar, şehirden çok uzakta denizin üzerinde patlatır. Herkes kurtulmuştur.

Patlamadan sonra Batman kahraman olarak kutsanır ve heykeli dikilir. Herkes öldüğünü zannetmektedir. Ancak son sahnelerde Bruce'un uçan arabanın otomatik pilotunu patlamadan önce tamir ettiğini ve patlamadan önce atladığını anlarız ve en son sahnede Alfred, Bruce ve Selina'nın İtalya'da bir kafede birlikte olduğunu görür. Böylece kendini sistem uğruna feda eden Bruce'a hayal bile edemediği bir dünya bahşedilir. Sistemin bu cömertliği filmin yapısal analizinde incelenecektir.

### 3.4. BATMAN FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

Süper kahraman filmlerinin anlatı yapısı ve söylemlerinin ortak örüntülerini tespit ettiğimiz ve önceki bölümde Süpermen filmlerine uyguladığımız formül Batman filmlerinde

de aynen geçerlidir. Filmlerin olay örgülerinin analizine geçmeden önce, Batman'in karakterinin hikayesine bakılacak olursa, evreler modelinin bu karakterin yaşadığı olaylar üzerinde de geçerli olduğu gözlenebilmektedir.

Her şeyden önce Gotham şehri bir zamanlar huzurun hakim olduğu bir şehirdir. Başlangıç Hali olarak tespit ettiğimiz Yerleşik Düzen'in huzur ortamının yaşandığı bir dönemdir bu. Sonrasında, her çizgi roman ya da filmde farklılık gösteriyor olsa da, Gotham'a suçlular musallat olur ve Gotham'da suç hakim olur. O kadar hakim olur ki, emniyet, polis, belediye, yani alışılageldik emniyet ve huzur sağlayıcı araçlar suçla savaşta başarılı olamazlar ve tamamen yenilirler. Yani, Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkış aşamasına geçilir, her filmde tehdit Gotham'lıların mücadele edebileceğinden çok daha fazlasıdır. Gotham'ın bir kahramana ihtiyacı vardır, işte o kahramanın adıdır Batman. Gotham'ın kahramanı en zenginlerin arasından çıkar, Bruce Wayne Gotham'ın beyaz atlı şövalyesi, gözde bekarıdır. Batman'e dönüşerek Gotham'ı kurtarmak da onun hakkıdır. Nihayetinde, koruduğu esas şey sermaye ve onun dağıtım biçiminin olduğu gibi muhafazasıdır. Batman'in süper gücü de bu sermaye kaynaklıdır, zira gücü parasından ve bu para sayesinde edinebildiği teknolojiden gelmektedir. Batman bir kahraman olarak ortaya çıkar ve başlangıç haline, yani Yerleşik Düzen'e dönüş için kavgasını başlatır. Her filmde bunu başarır ve Başlangıç Haline dönülerek filmler sonlanır. Süper kahraman filmlerinin döngüsünün kodlarını geliştirdiğimiz formülle daha yakından bakarsak, evreler ve dönemler daha net görülebilecektir.

### 3.4.1. Batman Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

1966 yapımlı *Batman: Film* filminde Başlangıç Hali gömülüdür, film doğrudan bir tehdidden açılır. Ancak filmin ilerleyen dakikalarında tehditten öncesinin de hikayeye dahil olduğu anlaşılır. Gotham'da, Batman'in çizgi romandan getirdiği dört ebedi düşmanı Kedi Kız, Bulmacacı, Penguen Adam ve Joker hapisten çıkıp bir araya gelmeden önce her şey yerli yerindedir. Başlangıç Hali'nin hüküm sürdüğü bu dönemin toplumsal barış, huzur ve güveni temsil ettiği gerçeği, bu dört suçlunun düzeni sarsmasıyla toplumda yarattıkları kargaşa ve bunalımdan okunabilmektedir. Yani, Gotham'da her şey yerli yerindedir, Başlangıç Hali'nin idealize edilmiş hali Yerleşik Düzen'in bütün kurumları faaliyet halinde, bütün insanlar mutluluk içindedir. Ne zaman ki dört suçlu bir araya gelir, işte o zaman tehdit ufuktan

görünür. Dört suçlunun bir su buharlaştırıcıyı çalıp silah olarak kullanma planıyla ikinci evreye geçilir, çünkü Başlangıç Hali'ne yönelik tehdit ortaya çıkmış ve serpilmiştir.

*Batman* (1989) filminde de Başlangıç Evresi gömülüdür. Film başladığında tehdit de başlamıştır. Ancak, filmin anlatımında atladığı evre sonraki evrelerde verilmektedir. Buna göre, büyük suç baronu Grissom suçluları örgütleyip, polis ve yargıdan adamlar satın almazdan evvel her şey yolundadır. Suç varsa da hoş görülebilir düzeydedir. Grissom'un kurduğu suç şebekesiyle Yerleşik Düzen tehlike altına girer, böylece ikinci evre başlar.

*Batman Dönüyor* filminde Başlangıç Hali olarak isimlendirdiğimiz Yerleşik Düzen evresi olabildiğince aşikardır ve söylem olarak da desteklenmiştir. Film bir Noel gecesini gösterir. Her şey yolundadır, hatta uzun yıllar sonra her şeyin yolunda olduğu ilk Noel'dir bu. İnsanlar mutludur, sokaklar sakindir. Suç kabuğuna çekilmiştir. Herkes güvenli bir şekilde sokaklarda gezebilmekte, istediği yere gidebilmektedir. Sermaye emin ellerdedir, düzen istediği şekilde dağıtımını yapmış, her alan payına razıdır. Ne zaman ki, rızada bir bozulma olur, işte o zaman ikinci evrenin önü açılır. Yerleşik Düzen'e yönelik tehdit iş adamı Max ve onun piyonu Penguen adam tarafından gelir. Max enerjiye, Penguen Adam iktidara talip olacak, böylece ikinci evreye geçilecektir.

*Batman Daima* filminde Başlangıç Hali sözle verilir, İkiyüzlü adındaki suçlu iki yıl önce hapisten kaçmazdan evvel her şey yolundadır. Yerleşik Düzen tüm kurum ve kuruluşlarıyla faal haldedir ve insanlara güven, mutluluk ve huzur üretmektedir. İkiyüzlü'nün dışarı çıkması ve suç çetesi kurmasıyla Yerleşik Düzen tehdit altına girer ve ikinci evrenin kapısı açılır.

*Batman ve Robin* filminde Başlangıç Hali filmin hikayeyi anlatmaya başladığı yerden önce bozulmuştur. Ama filmden anlaşılan şudur, bir doktorun karısı hastalanıp onu dondurmak için yaptığı deneyler esnasında Buz Adam'a dönmezden evvel her şey yolundadır. Diğer bütün filmlerde olduğu gibi Gotham'a kontrol altındaki suç dışında huzur ve güven hakimdir. Ne zaman ki, bir doktor tehlikeli bir misyon edinir, işte o zaman Yerleşik Düzen tehlike altına girer ve ikinci evre başlar.

*Batman Başlıyor* filminde de, önceki filmlerin çoğunda gördüğümüz gibi Başlangıç Hali büyük oranda gömülüdür. Tehdidin ilk adımları filmle başlar ve Yerleşik Düzen'in huzur

ve güven ortamı diğer evrelerde verilir. Buna göre, Bruce'un çocukluğu döneminde zengin babasının sayesinde Gotham iyi bir dönem geçirmiştir. Kontrollü suç dışında sistemi sarsacak bir durum yaşanmamış, sermaye ağı, tüketim ve üretim ağları olduğu gibi korunabilmiştir. Yerleşik Düzen böyle sürüp giderken ilk tehdit olarak Carmine Falcone adındaki suç baronunun örgütü ortaya çıkar. Ancak bu tehdidin sadece görünen yüzü ve başlangıcıdır, yine de bizi sonraki evreye taşır.

*Kara Şövalye* filminde de önceki filmlerde olduğu gibi Başlangıç Hali, sonraki evreler üzerinden anlatılmıştır. Gotham'ın, bir zamanlar mutlu ve huzurlu bir yer olduğu bu şekilde verilmiştir. Üstelik bütün suça rağmen bu böyledir. Filmin hemen başında verilen bir sahne ibretliktir. Soygun esnasında bankanın müdürü, "bu şehrin hırsızlarında da şeref ve onur vardır" der. İşte önceki filmlerde de sık sık değindiğimiz, "kontrol altına alınmış suç suç değildir, tehdit hiç değildir" ilkesi burda kendini tamamen ele verir. Bir tehdidin gerçek bir tehdit olabilmesi için, toplumsal yaşantıya, daha doğrusu kapitalizmin şekillendirdiği ve idealize ettiği yaşam koşullarına yönelik saldırı barındırması gerekmektedir, bu filmde de öyle olur. Bu filmin hikayesinde tehdidi gün yüzüne çıkaran, önceki filmde ölen Falcone'nin suç şebekesini ele geçirmiş olan Sal Maroni adındaki suç baronudur. Bu baronun suç çetesi sonraki evreye geçecek kadar büyük bir tehdittir, ancak büyük tehdit yine sonraya saklanacaktır.

*Kara Şövalye Yükseliyor* filminde Başlangıç Hali olabildiğince aşikar bir şekilde verilmiştir. Filmin başında Gotham'ın artık güvenli bir yer olduğu, her şeyin yolunda gittiği vurgulanmıştır, "suç olmayan bir şehir yoktur, ama bu şehirde organize suçlar yok artık" diyen belediye başkanının ağzından daha önce defalarca değindiğimiz sistem kendisine yönelmeyen suçları suçtan kabul etmemektedir gerçeği de bir kez daha dile getirilmiştir. Her şey suç, huzur, güven, her şey Yerleşik Düzen'in izin verdiği kadar, yani tam da olması gerektiği kadar akıp gitmektedir. Ne ki, Bane adında bir suçlu Gotham için farklı planlar yapmaktadır. Bane'in, Gotham'ı gelmesi ve kanalizasyonlarda bir suç şebekesi kurması, hemen ardından Gotham sokaklarını karıştırmasıyla tehdit başlar ve sonraki evreye geçilir, tehdidin sisteme değen ve tehdit olarak nitelendirilmesi gereken tarafı bu evrede ortaya çıkacaktır.

### 3.4.2. Batman Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Batman: Film* dönüştürücünün Joker, Penguen Adam, Bulmacacı ve Kedi Kız tarafından ele geçirilmesiyle Başlangıç Hali bozulmuş, Yerleşik Düzen tehlikeye girmiş ve ikinci evreye geçilmiştir. Suç ortaklarının dönüştürücüyü toplantı halindeki Birleşmiş Milletler Genel Kurulu üyelerini buharlaştırmak için kullanmaya karar vermesiyle tehdit gerçek yüzünü göstermiş olur. Suç ortakları, üyeleri toz haline getirecek ve dünyadaki bütün ülkelerden fidye isteyecektir. Onları güdüleyen şey esasında paradan, yani sermayeden başka bir şey değildir. Suç ortakları planlarını gerçekleştirirler, üyelerin toplantı yaptığı salonu basarak bütün üyeleri toza dönüştürürler, dünyadaki bütün ülkelerden onları tekrar insana dönüştürmek için para isterler. Dünyanın güvenliği için onların istediği parayı verip, üyeleri kurtarmak da bir seçenektir ama sermaye her şeyden önce gelir ve süper kahramanlar her şeyden çok sermayenin bekçisidir. Bunun için, Yerleşik Düzen'in bu tür zamanlar için besleyip büyüttüğü kahraman harekete geçmelidir. Bu filmde bu kahraman Batman'dir. Batman'in harekete geçmesi üçüncü evreyi başlatır.

*Batman (*1989*)* filminde Grissom'un suç şebekesiyle Yerleşik Düzen tehlike altına girer, böylece ikinci evre başlamış olur. Tehdit çok büyüktür. Grissom'un suç imparatorluğu şehri avuçlarının içine almışken Gotham bir kurtarıcıya muhtaç hale gelmiştir. Gotham kendi içinde bir çözüm bulamamaktadır, sokaklarda işlenen her suç süper kahramana yapılmış bir çağrıdır. Gotham'lılardan biri olan, üstelik annesi ve babasını da adi bir suç yüzünden kaybetmiş olan Bruce, davete icabet eder ve bir süper kahramana dönüşür ve yarasa adam efsanesi başlar. Böylece üçüncü evreye geçilmiş olur.

*Batman Dönüyor* filminde iş adamı Max'ın daha fazla enerji talep etmesiyle ilk kez beliren tehdit, Max'ın, kanalizasyonlarda yaşayan Penguen Adam'la işbirliği yapmasıyla ayyuka çıkar. Max, Gotham'ın enerjisi yeterli olmasına rağmen daha fazla enerji üretmek, hatta onu kendi çıkarları için depolamak ve kullanmak istemektedir. Yani, kapitalizmin enerji tekeli ve dağıtım biçimlerine aykırı bir hevese kapılmıştır. Bu, Yerleşik Düzen olarak isimlendirdiğimiz kapitalizm için ölümcül bir tehdittir. Ancak, tehdit bu kadarla kalmaz. Çünkü, enerji tekeli ve dağıtım sistemini kırabilmek için iktidar gerekmektedir. Max, işi bir adım daha ileri getirerek Penguen Adam'ı kullanarak belediye başkanlığına da talip olur.

Çünkü, önceki belediye başkanı Max'ın enerji planlarına izin vermemektedir. Penguen Adam, belediye başkanı olursa, Max enerji tekeli ve dağıtımını yeniden tasarlayabilecektir. İşte tam bu nokta, Yerleşik Düzen'in can damarına basıldığı yerdir. Hem enerji, hem iktidar tehdit altındadır. Öyleyse hazırda bekletilen süper kahraman göreve çağrılmalı, korunması gereken korunmalıdır. Böylece üçüncü evreye geçilir.

*Batman Daima,* filminde İkiyüzlü adındaki suçlunun sokaklarda terör estirmesi ilk evreyi bitirmiştir, ancak kahramanın müdahalesi için bu kadarı yeterli değildir. Şöyle ki, İkiyüzlü'nün amacı Batman'i öldürmektir, bunun için Gotham'la doğrudan bir derdi yoktur, hele ki sistem, sermaye ve onun kurumlarına savaş açmış değildir. Batman ise kendisinin değil, sistemin muhafızıdır. Gerekirse sistem uğruna feda edilebilecek bir kahramandır. O halde, Batman'in büyük kavgaya girebilmesi için tehdit sisteme yönelmelidir. Öyle de olur. İkiyüzlü, Bulmacacı adındaki dahi, fizikçi suçluyla işbirliği yapar. Bulmacacı yeni icat ettiği bir aletle insanlara üç boyutlu görüntü sunmakta, ancak eş zamanlı olarak insanların beyinlerindeki enerjiyi, zekayı emmektedir. İşte, dehşet verici tehdit budur. Bir bilim adamı kontrolden çıkmış, sermayenin tüketim ve dağıtım alışkanlıklarına saldırmıştır. Üstelik, TV yerine yeni bir alet icat etmiş, bilimi rayından çıkarmış, sistemi tehlikeye atmıştır. Bu affedilemez bir şeydir, sistemin muhafızı Batman bunun için derhal harekete geçer ve böylece mücadele evresi başlar.

*Batman ve Robin* filminde hasta olan karısını hastalığın tedavisini bulana kadar dondurmak için çaba gösteren doktorun, yaptığı karışıma düşerek Buz Adam'a dönüşmesi Başlangıç Hali'ni bitirir. Ama bu yine de sistemi sarsacak bir olay, gerçek bir tehdit değildir. Çünkü Buz Adam'ın amacı şehri donduracak bir alet yapıp, şehirden karısını kurtaracak araştırmalar yapmasına izin verilmesini sağlamaktır. Bu istek, Yerleşik Düzen ve kurumları için sarsıcı değildir. Talepler bu kadarla kalsa, sistem kötü adamla uzlaşır ve hatta Batman'i göreve çağırmak için ihtiyaç bile duymaz. Ancak, ne zaman ki, başka bir doktor başka bir yerde başka bir deney sonucu Zehirli Sarmaşık adında bir suçluya dönüşür ve medeniyeti yeniden başlatmayı hedefler, işte o zaman Yerleşik Düzen'e yönelik gerçek tehdit ortaya çıkar. Bu tehdit, kahramanın müdahalesini icbar eder. Çünkü Zehirli Sarmaşık "Yıldızları unutun, buraya, dünyaya bakın, annenize bakın, yuvamıza. Sadakatinizi ve korumanızı hak ediyor. Buna rağmen topraklarını kirletiyorsunuz. Okyanuslarını zehirliyor, gökyüzünü

karartıyorsunuz. Onu öldürüyorsunuz" demekte ve bütün medeniyeti yeniden başlatmayı hedeflemektedir. Bu Yerleşik Düzen'e yönelik doğrudan bir tehdit olduğu için, Batman göreve çağrılacaktır.

*Batman Başlıyor* filminde Falcone adlı suç baronunun şehrin tüm kılcallarına işlemesiyle tehdidin ilk etabı hissedilir. Ama daha önceki Batman filmlerinde gördüğümüz gibi, Falcone başlı başına yeterli bir tehdit değildir. Çünkü Falcone, polisleri satın almış, suç şebekesi kurmuş, istediğini öldürmekte istediğini yaşatmakta, uyuşturucu satmakta olan bir suçludur. Bu haliyle Yerleşik Düzen için masum bile kabul edilebilir. Sistem, kahramanını Falcone'un üzerine salmak için, yani mücadele evresinin başlaması için daha fazlası lazımdır. İşte o daha fazlası Ra's Al Ghul'dür. R'as Al Ghul adındaki nitelikli suçlu, Falcone gibi sisteme temas etmeyen suçlar peşinde koşmaz. Savaşını doğrudan sisteme açmıştır. Hedefi yozlaşmanın zirvesine ulaşmış olan Gotham'ı yok ederek, medeniyeti dengelemek, yeni bir çağ açmaktır. İşte sistem bu noktada kırmızı alarm verir. Yerleşik Düzen'in bütün kurumlarına, şirketlere, tüketim alışkanlıklarına saldıran R'as Al Ghul'ün ortaya çıkışıyla tehdit kemale ermiş olur. Falcone'in arkasındaki ismin R'as Al Ghul çıkması ise, yine sistemin toplumsal huzur ve güvenle, kendi devamlılığını aynılaştırmak kurnazlığından başka bir şey değildir. İşte bu noktada kahraman devreye girmeli ve olaya el koymalıdır, öyle de olur ve böylece mücadele evresi başlar.

*Kara Şövalye* filminde Sal Maroni adlı suç baronunun sokakları ele geçirmesiyle tehdit ortaya çıkmaya başlar. Sal Maroni ve suç arkadaşları Gotham'da istedikleri gibi at koşturmaktadırlar. Ancak bu baş edilemez bir tehdit değildir, dahası sistemi ürküten bir tehdit hiç değildir. Sistem, mafya gibi oluşumları zaten içselleştirmiş ve onlara da toplumsal yaşantı içerisinde bir yer ayırmıştır. Nitekim, suç olmadan huzur olmaz. Ayrıca, sistemin kara delikler şeklinde kullandığı bu mafya yapılanmaları sistemin bazı kusurlu yönlerini yıkması için müthiş kullanışlı aparatlardır ve sistem onları çok rahat kontrol edebilmekte, istediğinde palazlanmalarına izin vermekte, istediğinde budamaktadır. Bunun için, filmin anlatısında Sal Maroni çetesi her ne kadar büyük bir tehdit olarak görülse de, esas tehdit ve kahramanı zorlu bir göreve çağıran Joker'dir. Nitekim Joker, kontrol edilebilir bir suçlu değildir. Milyonlarca doları yakarak, sisteme göz dağı vermiş, satın alınamayacağını ilan etmiştir. Üstelik ne ailesi vardır, ne kimliği. Sistemin onu yakalayabileceği hiçbir şeyi yoktur. Kontrol imkanlarından

tümüyle muaftır. Öyle ki, ne yakalanma, ne de ölüm korkusu vardır. Yüzü bile kimliksizdir, duygusallığı sıfırdır, ne aşk, ne hayat, ona hiçbir şey sökmez. Hiçbir şekilde dizginlenebilecek bir yanı yoktur. Böyle bir adam, Gotham'a, para baronlarına, sisteme, dağıtım ağlarına, tüketim alışkanlıklarına, yani sistemin olmazsa olmazlarına, temel taşlarına savaş açmıştır. Bu tehdide karşı Batman göreve çağrılır, böylece mücadele evresi başlayacaktır.

*Kara Şövalye* filminde Bane adındaki suçlunun kanalizasyonlarda kurduğu suç örgütüyle tehdit ortaya çıkmış, Başlangıç Hali fasılaya uğramıştı. Ancak bu tehdidin görünen yüzü ve en hafif tarifidir. Nitekim, toplum yaşantısının bir kısmını hedef alan bu tür suçlar sistemi harekete geçirecek kadar güçlü değildir. Onun için yine tehdit katman kazanır. Esasında Bane, Ra's Al Ghul'un kızı Miranda'nın askeridir, Miranda'ysa Gotham'a babasının yarım bıraktığı işi bırakmak için gelmiştir. Hedefi Gotham'ı yok ederek, yeni bir medeniyet başlatmaktır. Miranda Gotham'ı nükleer bombayla patlatacak ve her şeyi başa saracaktır. Tam bu noktada dehşet verici bir hile vardır. Bane vasıtasıyla Miranda halka devrim vaat etmektedir, güçlüleri zayıf, zayıfları güçlü kılacaktır, ancak halka vaat ettiğinin aksine herkesi patlatacaktır. Sistem, tehdidi öyle muntazam tanımlar ki, tehdit bir vaat kılığına bürünmüştür, aslında sistem dışı çözümler sunanlara yönelik bir ithamdır bu. Batman, bu algıyla da mücadele etmek zorundadır, hemen harekete geçer, böylece sonraki evre başlar.

### 3.4.3. Batman Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Düzeni Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

*Batman: Film* filminde Güvenlik Kurulu üyelerini kurtarmak için Batman ve yardımcısı Robin'in harekete geçmesiyle başlayan mücadele evresi başlarda biraz sıkıntılı geçer. Batman, zamanında yetişemediği için kurul üyeleri toza dönüştürülür. Batman, yardımcısı Robin'le önce dört suçluyu yakalar ve hapse tıkar. Ancak elinde güvenlik kurulu üyelerinden arta sadece karışık tozlar kalmıştır. Batman önce tozları ayıracak sonra onları tekrar insana dönüştürecektir. İşi imkansıza yakındır, ama bir süper kahraman için "her zaman bir ümit vardır", Yerleşik Düzen kendisini riske atabilecek durumda değildir. Bunun için kahramanlarını her düzeyde, her tür bilgiyle donatmıştır. Batman hemen bilim adamı kimliğine bürünür. Önlüklerini giyer ve laboratuvara iner, uzunca uğraşlar sonunda kurul üyelerini geri getirmeye başarır: tozlar tekrar insan olur. Böylece son evreye geçilmiş olur.

*Batman* (1989) filminde Grissom'un suç imparatorluğunun yerleşik düzen için yarattığı tehdit, Batman'in ortaya çıkmasına neden olmuş böylece üçüncü evreye geçilmişti. Ancak Grissom'un yarattığı tehdit bambaşka bir yere evrilir. Grissom'un adamı Jake, Joker'e dönüşüp, Grissom'u öldürünce Batman başka bir tehditle yüz yüze kalır. Bunun nedeni açıktır. Batman'in sahiplerine Grissom'un toplumsal yaşam için yarattığı tehlike yetersiz gelmiş olmalı ki, tehdidi değiştirirler. Yeni düşman Joker AVM ürünlerine zehirler katarak alışveriş yapma biçimlerine yani sermayenin tam kalbine saldırır. Hedefinin bir dolar üzerinde kendi resmini görmek olduğunu söyleyen ve sokaklarda para dağıtan Joker ateşle oynamaktadır. Hem sermayenin kalbi olan paraya, hem de paranın dağıtılış biçimlerine saldırmaktadır. Sokaklara para için çıkanların, yani kapitalizmin parayı dağıtma şekli dışında yeni şekiller arayanların, Joker tarafından zehirlenmesi ise bambaşka bir mesajdır. Batman'in sahipleri tehdidi bertaraf etmeden önce, insanlara paranın farklı dağıtım biçimlerinin felaket olabileceğini gösterir. Tabi, işin ucu sermaye ve onun biçimlerine dokununca, Batman'in mücadelesi sertleşir. Batman, Joker'le amansız bir kavgaya girişir ve kavga sonunda Joker ölür. Böylece son evreye geçilir.

*Batman Dönüyor* filminde Max'ın enerji, Penguen Adam'ın belediye başkanlığı, yani iktidara talip olmasıyla serpilen tehdit Batman'in müdahalesini gerektirir. Nitekim, herkes Yerleşik Düzen'in tehdit altına girdiğinde toplumsal yaşantının nasıl bir kaosa bürüneceğini görmüştür. Öyle ki, kanalizasyonlarda yaşayan bir yaratık olan Penguen Adam TV'lerde parlatılarak belediye başkanlığına yükselebilmekte, onun başkan seçilebilmesi için sokaklar ateşe verilebilmekte ve bu kaotik durum, oy olarak Penguen'e geri dönebilmektedir. Öyleyse Batman, yaratılan algılar dahil her şeyle savaşmalı, Yerleşik Düzen'i tüm kurum ve alışkanlıklarıyla kurtarmalıdır. Yerleşik Düzen'in daimi ve yenilmez muhafızı olan Batman derhal harekete geçer, önce Penguen Adam'ı gözden düşürür, sonra Max'ın planlarını ifşa eder. Penguen Adam da, Max da ölür. Böylece son evreye, yani her şeyin başladığı yere dönülür.

*Batman Daima* filminde Bulmacacı adlı suçlunun icat ettiği TV benzeri aletle insanların zekalarını kullanabilmesi tehdidi ortaya koymuş ve Batman'in müdahalesini gerektirmişti. Mücadele uzun sürmez, Batman hem İkiyüzlü'yü, hem de Bulmacacı'yı alt eder, böylece her şey başladığı yere, son evreye geçilir.

*Batman ve Robin* filminde Zehirli Sarmaşık'ın, Buz Adam'ı kullanarak medeniyeti baştan başlatması çabasına karşı Batman'in harekete geçmesi mücadele evresini başlatmıştır. Zehirli Sarmaşık, Gotham'ı ve hatta bütün dünyayı dondurarak, okyanusları, ormanları, bütün birikmiş günahları temizleyecek, medeniyeti yeniden ve tertemiz başlatacaktır. Ancak Batman'in, yani sistemin buna izin vermeye hiç mi hiç niyeti yoktur. Öyle ki, Batman, Zehirli Sarmaşık'la mücadele ederken, Bruce da su mesajı verir: tabiat da önemlidir, ama önce insan gelir. İnsanlık uğruna tabiatın tahrip edilmesini zaten göze almış olan Batman'in, yeni ve tahripkar bir başlangıçla yeni bir medeniyet tasavvuru sunan Zehirli Sarmaşık'la olan kapışmasında elbette yine Batman kazanır. Böylece tekrardan her şey başa sarar ve son evreye geçilir.

*Batman Başlıyor* filminde R'as Al Ghul'ün, Gotham'ı yok ederek medeniyeti dengelemek, yeniden başlatmak planına karşı harekete geçen Batman, aslında her zaman olduğu gibi Yerleşik Düzeni korumaya çalışmaktadır. Üçüncü evrede incelediğimiz bu mücadele, aynı zamanda iki medeniyet tasavvurunun çarpışmasıdır. Batman, bütün yozlaşmışlığına rağmen Gotham'ın bir şansı hak ettiğini savunmaktadır. Gotham'ı yaşatmak için uğraşmakta, eski hocasına karşı kavga vermektedir. Her zaman olduğu gibi, mücadelenin kazanan tarafı o olur, R'as Al Ghul ölür ve Gotham bütün yozlaşmışlığıyla ayakta kalır, böylece son evreye geçilir.

*Kara Şövalye* filminde, tehdit Sal Maroni çetesiyle başlıyor olsa da kahramanı zorlu mücadeleye çağıran tehdidin Joker tarafından yaratıldığını söylemiştik. Mücadele evresinde bu durum iyice pekişir. Batman, Sal Maroni çetesini büyük bir hızla çökertir. Öyle ki, Lau adındaki iş adamı görünümlü kara para aklayıcısı mafyanın bütün parasını alıp Çin'e götürmüştür, ama o bile Batman'i durdurmaya yetmez. Bir gece yarısı operasyonuyla Lau'yu Çin'den kaldırıp Gotham'a getirir, polisin önüne atar. Batman için, yani sistem için mafya, kolluk gücüyle bertaraf edilebilecek küçük bir tehdittir. Ancak amacı belli olmayan Joker, sistem için gerçek bir tehdit yaratmaktadır. Joker'in, sistemin onu ayartabileceği hiçbir zaafı yoktur, ne akraba, ne sevgili, ne de herhangi bir duygusal yakınlık. Kontrol Batman'in ve onun şahsında sistemin elinden çıkmıştır. Joker, Gotham'a dehşet saçmaktadır. Üstelik, Gotham halkını kullanarak yapmaktadır bunu. Aslında yaptığı insanların içindeki kötülüğü ortaya çıkarmaktır, tabi ki kötülükten kasıt sistemin kodladığı kötülük anlayışıdır. Öyle ki

diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de, toplumsal güven ve huzur, sistemin devamlılığıyla eş anlamlı kılınmıştır. Joker, insanların içindeki güven duygusuna, adalet ve huzur duygusuna saldırdığında, aslında sisteme saldırmış olur. Ya da tam tersine, Joker milyonlarda dolar parayı yaktığında, aslında insanların güven ve huzurunu yakmış olur. Normal şartlarda, Batman'in bu vahşete derhal dur demesi gerekmektedir. Ancak film biraz işi ileriye taşır, görmek isteyen meraklıların görmesi için, Batman'i ve kurtuluşu erteler. Sistemsiz bir dünyanın nasıl cehenneme dönüşeceğini herkesin kafasına çivi gibi çakar. Sokaklarda Joker'in yarattığı dehşet dolanır. Aslında savaş, Batman'in şahsında insanın daimi iyiliği olarak kodlanan sistemin devamlılığıyla, Joker'in şahsında kodlanan sistemden vazgeçme idealidir. Bu hikaye sistemin hikayesidir, elbette yine sistem kazanır. Batman, bu uğurda sevgilisini kaybetmiş olsa da Joker'i yenilgiye uğratır. Böylece son evreye geçilmiş olur.

*Kara Şövalye Yükseliyor* filminde Bane'in herkese devrim vaat ederek onları patlatmayı planlaması sonrası, Batman'in mücadelesi başlamıştı. Bane vasıtasıyla Miranda bombayı çalıştırır, üstelik Bruce'ün temiz enerji reaktörünün çekirdeğinden elde etmiştir bombayı. Gotham sokaklarında anarşi hakim olurken, halk mahkemeleri zenginleri yargılayıp cezalandırırken, bombanın saati ilerlemektedir. Sistem, herkese ne kadar elzem olduğunu anlatacak kadar kaosun tırmanmasına fırsat verir. Bütün imkanlar tükendiği noktada, Batman bombayla denize açılır ve çok uzaklarda bomba patlar, herkes kurtulmuş, Yerleşik Düzen'e dönülmüştür. Böylece son evreye geçilir.

### 3.4.4. Batman Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

*Batman: Film,* filminde dağınık tozları tekrardan insanlara dönüştürmesiyle sonlanan mücadele evresi kendini yeniden başlangıç evresine bırakır. Güvenlik Kurulu üyeleri kurtarılmış, dört suçlu hapse tıkılmış, her şey olması gerektiği ana, yani Yerleşik Düzen'in sorgulanmadığı, tehdit altında olmadığı, herkesin işine gücüne baktığı o ana dönmüştür. Böylece süper kahraman yapması gerekeni yapmış olarak, bir sonraki tehdide kadar Bruce Wayne kimliğine geri çekilir. Bruce Wayne olmanın hazzı, Batman olmaktan da düşük değildir hani. Sermaye, koruyucusunu iki hayatında da mutlu etmeyi bilmektedir.

*Batman (*1989*)* filminde Joker'in ölmesiyle Yerleşik Düzen kurtulmuştur. Ama her filmde olduğu gibi film anlatısı bunu toplumsal düzen ve güvenin kurtulduğu şekilde sunar.

Joker'in saldırdığı şey, para ve tüketim biçimleridir, ama film dili para ve tüketim biçimlerinin mevcut halinin muhafazasıyla toplumsal düzeni eşitler. Böylece Batman sermayeyi olduğu gibi korurken, güya insanları da korumuş olur. Daha doğrusu, film para ve dağıtım biçimlerine müdahale ederseniz, nefesiniz kesilir, kaos içinde boğulursunuz demektedir. Bunun için Batman, paraya ve tüketim biçimlerine saldıran Joker'i bertaraf edince huzur ve güven geriye dönmüştür. Filmin sonunda polis komiseri suç imparatorluğunun çökertildiğini ve toplum güvenliğinin sağlandığını ilan eder. Batman'se şeytani güçler tekrar harekete geçerse, ben hazırda bekliyorum mesajını verir. Elbette şeytani güçlerden kastettiği Yerleşik Düzen'e herhangi bir şekilde karşı duran güçlerdir.

*Batman Dönüyor* filminde Max'ın enerji, Penguen Adam'ın iktidar talebiyle başlattıkları tehdit, Batman'in müdahalesiyle son bulur. Filmin başında verilen mutlu, huzurlu ve güvenli toplumsal yaşam geriye döner. Enerji tekeli ve iktidarın şahsında her şey, yani toplumsal güven ve huzur kurtulmuştur. Öyle ki, filmin son sahnesi ilk sahnesi gibi bir Noel gecesidir ve ilk evrede olduğu gibi herkes sistemin önüne koyduğunu yemekten ölesiye mutludur.

*Batman Daima* filminde insanların beyinlerine giren, onlardan bilgi ve zeka çalan Bulmacacı'nın bertaraf edilmesiyle sistem başa döner. Aslında sistem bu hikayeden iki türlü menfaat etmiş olur, hem kendisine yönelik tehdidi kahramanı eliyle yok eder, hem de insanlara bilimin raydan çıkmasının engelleneceği vaadinde bulunur. İşin ilginç yanı, Bulmacacı'nın 1995 tarihli bu filmde icat ettiği üç boyutlu görüntü aleti, günümüzde mevcuttur ve kullanılmaktadır. Ancak, sistem neyin ne zaman tehdit olabileceğini, ne zaman olmayacağını belirlediği için bu önemsizdir. Tehdit, sistemin kendi kronolojik ilerleyişine, dağıtım ve tüketim ağlarında planlanan geleceğe yönelik herhangi bir şey olabilir. Sistem, çarklarını istediği hızda döndürmek ister ve bu ritmi hızlandırmak ya da yavaşlatmak ya da çarkın kendisine savaş açmak başlı başına bir tehdittir, filmlerde süper kahramanlar, gerçek hayatta ise büyük şirket sahipleri bu tehditlere müdahale edip yok etmek durumundadır. Elbette, bu müdahale bu filmde olduğu gibi toplumsal güven ve huzuru sağlama adı altında yapılacaktır.

*Batman ve Robin* filminde her şeyi baştan başlatmayı planlayan Zehirli Sarmaşık'ın yenilmesiyle son evreye geçilmiş, düzen sağlanmış, her şey yerli yerine koyulmuş olur. Bu

film sayesinde, sistem aşırı medeniyet tasavvurlarına ve aşırı hassasiyetlere de cevap vermiş olur. Yani, çevrecilik iyidir, ancak sisteme dokunana kadar. Gerektiği yerde, gerektiği kadar çevrecilik zaten sistemin içinde mümkündür. Zehirli Sarmaşık gibi aşırı taleplere kapılanların sonu felaket olacaktır. Batman, suç ve suçluyla mücadele ettiği gibi, iyi niyetli ama çarpık hayallerin de katili ve susturucusudur. Bu filmin hikayesiyle, çevrecilik adı altında sisteme yöneltilen eleştirilere de cevap verilmiş olur. Öyle ki, filmin bir yerinde Bruce, enerjiye karşı çıkarsanız soğuktan donup ölürsünüz mealinde şeyler söyler. Zaten diğer katmanda kullanılan Buz Adam'da bunu imler. Enerjisizlik, fazla çevrecilik öldürür ve buna dair yapılan bütün talepler aynı zamanda toplumsal yaşantıya yönelik tehditlerdir, bu filmde bu detaylı gösterilir ve insanların içinde acaba daha çevreci, daha temiz bir enerjiyle yeni bir dünya kurulsa ne olurdu türünden olabilecek, ya da olan bütün sorular bertaraf edilir. Buna göre dünyamız, ihtimaller arasında olabilecek en iyi haldedir, hem çevrecilik, hem teknik ilerleme bakımından nasıl olması gerekiyorsa öyledir ve buna isyan edenler hangi amaçlarla yola çıkmış olursalar olsunlar yıkıcı ve terörist olmaktan ileriye gidemeyecektir.

*Batman Başlıyor* filminde Batman'in Gotham'ı medeniyeti dengelemek adına yok etmeye çalışan R'as Al Ghul'u durdurmasıyla her şey başa döner. Başlangıç Hali tahkim edilir. Öyle ki, Batman'in mücadelesiyle suç sonlanmamıştır, sadece kontrol altına alınmıştır. Yani sisteme tehdit olmaktan çıkarılmıştır, sokaklar da yine suçlular vardır, ama daha önceki filmlerde de gördüğümüz gibi, Yerleşik Düzen kendisini tehdit etmeyen suçlara her zaman olabildiğince hoşgörülüdür. Bu film özelinde gördüğümüz gibi, Falcone ve çetesinin sokakları kasıp kavurması başlı başına bir tehdit teşkil etmez. Bu çetenin arkasından ne zaman ki Gotham toplumsal hayatını, yani Yerleşik Düzen'in gidişatını etkileyecek, sıkıntıya sokacak başka bir tehdit doğar, o zaman Batman'ın şahsında sistem tepki verir. Üstelik, yine toplumsal huzur ve güveni, sistemin devamlılığıyla eşleştirerek biri olmazsa diğeri de olmaz mesajını ustaca seyirciye enjekte eder. Böylece, sisteme yönelik tehditle, bireye yönelik tehdit eş anlamlılaştırılır. Çünkü, sistemi koruyamazsanız, canınızı da, malınızı da, huzurunuzu da koruyamazsınız mesajı çok güçlü bir şekilde verilmiştir. Üstelik, son bölümde detaylı ele alınacağı üzere, seyircinin bilinçaltına el çabukluğuyla yerleştirilen bu mesajın seyirci farkında bile değildir.

*Kara Şövalye* filminin Joker'in ölmesiyle başlayan son evresi bütün buraya kadar değindiğimiz her şeyin hülasası gibidir. Öyle ki, Joker'in ölümüyle Yerleşik Düzen'e dönülmüş, tehdit bertaraf edilmiştir. Önceki filmlerde olduğu gibi, sistemin devamlılığının, güven, huzurla eşdeğer olduğu da tekrar pekiştirilmiştir. Ancak bu filmde önceki filmlerde olmayan bir şey daha vardır: nihayet Batman kendini insanlar uğruna feda etmiştir. Elbette, insanlar uğruna feda edilme hikayesi sadece filmin anlattığıdır. Arka planda olay bambaşkadır. Batman, bekçisi olduğu sistemi savunmak için kendinin bir canavar olarak tanınmasına imkan vermiştir. Filmde de söylendiği gibi "Batman, Gotham'ın neye ihtiyacı varsa odur". Yani sistemin. Eğer sistem, Batman'i bir canavar olarak bilmesi gerekiyorsa Batman bir canavar olarak bilinecektir. Önemli olan kişiler değil, sistemin devamlılığı ve insanlarca sahiplenilmesidir. Bu yolda, bir Batman değil, binlerce süper kahraman feda edilir. Zaten, süper kahramanların yaratılış amacı da budur. Sistemin muhafızı olarak, gerekirse kendilerinden nefret edilme pahasına sistemin güzelliğini ve vazgeçilmezliğini kapitalizmin kullarına, yani bütün insanların kalbine yerleştireceklerdir. Bu film bunun en müşahhas örneğidir. Batman önce basit suçluları, para peşinde koşan mafyayı bertaraf eder, sonra gerçek suçluyu, sisteme kast eden Joker'i yok eder, en sonunda da Gotham'ın aydınlık yüzlü bir kahramana ihtiyacı var diye, bütün kahramanlıklarını bir katile yükleyerek kendini hain ilan eder. İşte bu, bir süper kahramanın kendisini yaratan sistem için yapabileceği en büyük fedakarlıktır. Sistem kahramanını taşlattırarak kendini yüceltir. Sistem, kahramanını dahi bu yolda feda ederek, çamura batırarak, seyirciye sizin için neleri feda ettim ben, bu toplumsal huzur ve güven kolay inşa edilmedi ona sahip çıkın mesajı vermektedir. Bu tür filmlerin ilettiği mesajlarla bilinç ve bilinçaltı mevcut düzene icbar edilmiş çağımız insanın, farklı bir yaşam, farklı bir sistem mümkün müdür sorusunu sorması bile artık imkansızdır. Sistemin imkan sağladığından fazla her tür ihtimal karanlık yolların başlangıcıdır. Herkes sisteme dört elle sarılmalı, bu sistemi yaşatmak için her tür fedakarlığı göze alan kahramanları görüp maceraya kalkmamalıdır. Her şey olması gerektiği gibidir, olması gerektiği gibi olmayana da o olamayışın izni verilmiştir. Huzur, güven, suç, terör her şey Yerleşik Düzen'in kontrolü altındadır, ne başka arayışlara ne de endişeye mahal vardır.

*Kara Şövalye Yükseliyor* filminin son evresi Batman'in nükleer bombayla denize açılması ve bombanın denizde patlamasıyla başlar. Her şey başladığı yere dönmüştür, huzur ve güven sağlanmıştır, öyle ki Batman artık Bruce'a dönüşmüş, İtalya'da bir kızla kafede

takılmaktadır. Batman'in heykeli ise Gotham müzesinin orta yerine dikilmiştir. Sistem kendisi için canını feda etmeyi göze alan, sevdiklerinden vazgeçen kahramanını canı ve sevdikleriyle mükafatlandırmıştır. Bruce, Batman olarak verdiklerini, Bruce olarak geri almıştır. Hem Gotham huzura kavuşmuş, hem de Bruce bombayla denize uçarken gözden çıkardığı ne varsa hepsini kazanmıştır. Alt metnini okumak zor olmasa gerek: sistem kendisi için fedakarlık yapanları mükafatlandırmaktadır, siz ona bir verirseniz, o size on verir. Hem herkes, yani toplumsal düzen kazanır, hem de siz kazanırsınız. Bu filmin finalinde de böyle olmuştur. Herkes mutlu mesuttur. Yani, her şey olması gerektiği gibi olmuştur yine. Bu filmde diğer filmlerde de gördüğümüz bir aldatmaca bütün ihtişamıyla ortaya serilir. Bunun üzerinde durmak gerekebilir. Öyle ki, Miranda'nın Gotham halkına vaat ettiği şey, halk devrimidir. Güçlüler zayıf, zayıflar güçlü olacak demektedir Bane'in ağzıyla. Bu vaat bu haliyle Fransız Devriminden bile masumdur. Ancak, sistem o kadar kurnazdır ki, nasıl ki kendi devamlılığını toplumsal güven ve huzurla eş anlamlı kılmıştır, bu devrim vaadini de yıkım ve kaosla eş değer kılar. Bunu da, bir taraftan devrim vaat eden suçlunun, öteki yandan nükleer bombanın saatini çalıştırmasıyla mükemmel bir şekilde sağlar. Sistem bu hileyle sayısız fayda ummakta ve bulmaktadır. Böylece her devrim vaadinin arkasında bir hinlik, bir yıkım olduğu seyirciye aşılanır. Yani, insanlar devrimle uğraşırken arkada nükleer bomba çalışmaktadır. Son bölümde detaylı ele alınacağı üzere, sistem alternatifi bütün vaatler, ister adalet, ister devrim adı altında sunulsun, nükleerdir, vebalıdır, kaçılmalıdır. Öyle ki, sistem dışında herhangi bir güç sizi cennete soksa dahi, ırmakları zehirlidir, muhakkak bir hinlik vardır! Sistem böylece, her tür akli melekelerini kullanarak kendine vaat edileni makul bulan insanlara, akledemezseniz bile inanmayın mesajını enjekte etmiş olur. Sonuçta, bütün Batman filmlerinde ve öncesinde Süpermen filmlerinde gördüğümüz gibi kaçış yoktur. Beyaz perdede süper kahramanlar vasıtasıyla korunan sistemin, gerçek hayatta koruyucuları çok daha fazladır ve bu koruyucular filmler ve diğer araçlarla beynimize kadar yerleştirilmişlerdir.

## 3.5. ÖRÜMCEK ADAM "ÇALIŞARAK DA SÜPER KAHRAMAN OLUNABİLİR"

### 3.5.1. *Örümcek Adam I* (2002)

David Koepp'in senaryosunu yazdığı, Sam Raimi'nin yönettiği filmde, Örümcek Adam rolünde Tobey Maguire vardır, Willem Dafoe, Kirsten Dunst, James Franco, Cliff Robertson diğer önemli yıldızlardır. Bir kahraman olarak Örümcek Adam sıradan insanların

arasından çıkmıştır ve bu bakımdan özdeşleşmesi çok kolay bir karekterdir. Bir liselinin de süper kahraman olabileceğini Hollywood eliyle gösteren sistem, Peter Parker'in şahsında kendini sıradan gören herkese bir lütufta bulunmuş, gerçek hayatta yaşayamadıkları kahramanlık hayallerini beyaz perde deneyimiyle yaşatarak imkansızın katharsisini gerçekleştirmiştir. Bunun için film sıradan bir insanın sıradan sıkıntılarıyla başlar.

Peter Parker, Newyork'un çekimser, ürkek, kenarda kalmış lise öğrencilerinden biridir. Annesi babası ölmüştür, amcası ve yengesiyle birlikte yaşamaktadır. Komşu kızı Mary Jane Watson'a deliler gibi aşıktır. Hatta filmin ilk sahnesinde Peter "benim hikayem de anlatmaya değer tüm hikayeler gibi bir kız hakkında" diyerek Mary Jane'in aslında her şey olduğunu ifade eder. Ama Jane her ne kadar Peter'a karşı kibar davransa da, Flash adında başka bir sevgilisi vardır. Peter'in tek arkadaşı Harry Osborn'dur. Harry, çok zengin ve yakışıklı biridir. Harry'in babası Norman, Oscorp silah firmasının başındadır, Peter'in bilime karşı meylini görünce onu takdir eder ve onun kendi oğlu olmuş olmasını içten içe ister.

Peter'in bilim sınıfı Kolombiya Üniversitesi genetik laboratuvarına gezi düzünler. Laboratuvarda örümcekler ve örümceklerin genlerini kullanarak genetik mutasyon ve kombinasyon yoluyla yaratılmış yeni türler vardır. Peter, okul gazetesi için Mary Jane'in fotoğrafını çekerken, bu yeni türlerden birine ait örümceklerden biri Peter'in elini sokar. Peter kendini hasta hisseder ve yatağına gömülür. Bir süre sonra, örümceğin enjekte ettiği zehir etkisini gösterir ve Peter'de dönüşümü başlatır.

Öte yandan, o sıralarda General Slocum Oscorp'u ziyaret eder, amacı yeni süper asker için geliştirilen karışımın sonuçlarını görmektir. Oscorp'un en önemli bilim adamlarından biri olan Doktor Stromm karışımın öngörülemeyen sonuçlar verebileceğini söyleyince, Slocum askeriyenin Oscorp şirketine yatırdığı bütün fonları durdurabileceğini söyler. Norman, bilim çılgını bir adamdır, evrime inanmaktadır: "Kırk bin yıllık bir evrim süreci ve biz hala insanoğlunun potansiyelinin farkında değiliz" diyerek hazırladığı karışımı kendi üzerinde uygular. İnsan üstü güçler kazanır ve bir çılgına dönüşür. İlk kurbanı o sırada orada olan doktor Stromm olur, Norman, Oscorp icatlarından iki tanesini çalar ve kaçar. Norman, maskeli ve havada kayak gibi bir aletle uçabilen süper güçlü bir yaratığa dönüşmüştür. Norman'ın bu ikinci kişiliğinin adı Yeşil Cin'dir.



**RESİM 49: Yeşil Cin**

Öte yandan, Peter ertesi sabah oldukça zinde bir şekilde uyanır ve okula gider. Okulda, Flash'la kavga eden Peter, herkesin ve kendisinin de şaşırdığı bir şekilde Flash'ı döver. Peter sonrasında bileğinden ağ atabildiğini fark eder, şehrin binalarının tepelerinde ağ atarak dolaşır. Sonrasında Mary Jane'i etkileyebilmek için bir araba almaya karar verir. Ancak parası yoktur, o sırada dövüş yaparak para kazanabileceğine dair gazetede bir ilan görür. Dövüşü yapar, kazanır, ancak organizatör ona vaat ettiği parayı vermez. Peter mekandan çıkarken, bir hırsız organizatörü soymuş gitmektedir, Peter organizatöre ders olsun diye hırsızı yakalamaz gitmesine izin verir. Ancak bu ona pahalıya mal olur, amcası Ben tesadüf eseri o hırsız tarafından arabası çalınarak öldürülür. Peter, hırsız bulur, hırsız camdan düşerek ölür. Ancak Peter, artık taşıdığı gücün büyük sorumluluklar getirdiğini fark etmiştir.

Mezun olduktan sonra, Peter, Örümcek Adam olarak suçla savaşmaya başlar, aynı zamanda The Daily Bugle gazetesi için foto muhabirlik yapmaktadır. Bu sırada liseden arkadaşı Harry'le yaşamaktadır Peter, üstelik Harry, Peter'in ölümüne aşık olduğu Mary Jane'le çıkmaya başlamıştır.

Bu sırada Oscorp şirketinin satılacağı haberi ve Norman'in şirketten atıldığı haberi Norman'a verilir. Norman, bu habere çok öfkelenir. Hemen sonrasında Yeşil Cin'e dönüşerek, bu kararı alan şirket üyelerini bir festivalde öldürülür. Mary Jane de o festivale

gelmiştir, Yeşil Cin'in yaptıkları yüzünden Mary Jane'in hayatı da tehlikeye girer, ancak Örümcek Adam kurtarır onu.



**RESİM 50: Örümcek Adam ve Mary Jane**

Yeşil Cin, Örümcek Adam'la birlikte bir takım olmaya karar verir, Örümcek Adam'ı kaçırır ve ona teklifini yapar: *"İnsanlar için yaptığın onca şeye rağmen bir gün senden nefret edecekler, bunu neden yapıyorsun?"* diyerek onun aklını çelmeye çalışır. Ona göre *"Bu şehirde yaşayan 8 milyon insan, özel insanları sırtında taşımak için vardırlar"*. Ancak Peter, Yeşil Cin'in teklifini reddeder.

Hemen sonrasında Norman, Örümcek Adam'ın Peter olduğunu keşfeder. Teklifini reddettiği için, Yeşil Cin olarak Peter'in yengesine saldırır. May yenge ölmez, hatta hastaneye yatırılması Mary Jane ve Peter'in yakınlaşmasına neden olur. Peter, Mary Jane hiçbir erkekten duymadığı etkileyici sözler söyler. O sırada hasta ziyaretine gelmiş olan Harry, ikisini el ele görünce bozulur ayrılır. Eve dönen Harry, babasına Peter ve Mary Jane'in birlikte olduğunu söyler, Norman bunu öğrenince aradığı fırsat eline geçmiş olur. Yeşil Cin'e dönüşerek Mary Jane'i kaçırır.

Mary Jane Queensboro köprüsünde kendine gelir. Yeşil Cin başındadır, derken Örümcek Adam yetişir. Yeşil Cin bir eline çocukların içinde bulunduğu vagonu öteki eline Mary Jane'i alır, hangisini kurtaracaksın diyerek ikisini aynı anda bırakır, ancak Örümcek

Adam numarasını yapar ve ikisini de kurtarmayı başarır. Örümcek Adam ve Yeşil Cin başka bir yerde kapışır, Yeşil Cin kendi kurduğu tuzağa düşerek ölür, ancak ölürken maskesini çıkaran Peter'e bu durumu oğluna söylememesi için yalvarır. Peter, Örümcek Adam olarak Norman'ın cesedini evinde yatağına bırakır, o sırada Harry onu görür ve babasının katili olarak onu bilir.

Norman'ın cenaze töreninde, Harry, arkadaşlığı için Peter'e teşekkür eder ve Örümcek Adam'dan intikam almak için yemin eder. Hemen sonrasında Mary Jane ve Peter baş başa kalır, Mary Jane, Peter'e ona aşık olduğunu söyler, ancak Peter, Örümcek Adam olduğundan dolayı sevdiklerini koruma gerekçesiyle bu teklifi reddeder, ancak Örümcek Adam olduğunu Mary'e söyleyemez. Peter "büyük güç büyük sorumluluk ister, gücüm benim ayrıcalığım, ama aynı zamanda felaketim" diye durumunu ifade eder ve film biter. Büyük güç büyük sorumluluk ister tezi, seyircinin güç ve iktidar istencini daha baştan köreltecek bir tezdir. Filmin başında Örümcek Adam'ın yanında konumlandırılan seyirci, güç ve sorumluluk bahsi gelince tekrar ayrışır. Bu Örümcek Adam'ın yoludur. Bu uğurda sevdiklerini ve hayat standartlarını kaybetmeyi göze almayan hiç kimse güce talip olmamalıdır.

### 3.5.2. *Örümcek Adam II* (2004)

Senaryosunu Alvin Sargent'in yazdığı, Sam Raimi'nin yönettiği filmde Örümcek Adam rolünde yine Tobey Maguire vardır. Filmin diğer yıldız oyuncuları Kirsten Dunst, James Franco, Alfred Molina'dır. Önceki filmin devam filmi olan film, önceki filmin bittiği yerden başlar.

Peter Parker, sevdiği kadın Mary Jane ve arkadaşı Harry Osborn'dan uzak durmakta, Örümcek Adam olmanın da getirdiği meşguliyetle farklı bir hayat sürmektedir. O sıralarda Peter'in, yengesi evden çıkarılma tehlikesiyle karşı karşıyadır ve Örümcek Adam da zaman zaman güç kesintileri yaşamakta, ip atarken atamamakta, tırmanırken tırmanamamaktadır.

Oscorp şirketi araştırma müdürü olan Harry, nükleer bilimci Otto Octavius'un füzyon güç projesine sponsor olur. Octavius'ün füzyon projesinin amacı "tüm dünyaya yenilenebilir bir güç sağlayan daimi bir güneş gibi" yeni bir enerji üretmektedir. Bu yeni projeyle "güvenli, yenilenebilir ve herkesi için ucuz elektrik" üretilebilecektir. O sıralarda

üniversiteye devam etmekte olan Peter da, Octavius'la bir çalışma vasıtasıyla tanışmış ve reaktörün tanıtımına davet edilmiştir.

Octavius'un reaktör projesinin tanıtımı esnasında, dört tane harici kolu olan ve yapay bir zekaya sahip olan bir robotun içine girer ve onunla bütünleşir, ancak işler istediği gibi gitmez. Enerji kaçağı, füzyon reaktörünün ayarlarını bozar. Örümcek Adam gücü kesip enerji aletini yok etse de, Octavius'un karısı ölür ve Octavius giyindiği robot kolların yapay zekası tarafından kontrol altına alınır. Octavius önce kendisini tedavi etmeye çalışan doktorların elinden kurtulur, sonrasında bir liman barınağında enerji reaktörünü tekrardan üretmeye karar verir. Ancak bunun için paraya ihtiyacı vardır, banka soymaya karar verir, soymaya karar verdiği banka da May ve Peter de vardır. Peter, Örümcek Adam kılığına girip Octavius'la dövüşür, ancak Octavius paralarla kaçmayı başarır. Olay medyaya düşer, Peter'in çalıştığı gazete The Daily Bugle, Doktor Octobus adını koyar Octavius'a. Bu gazete ve diğer medya organları Örümcek Adam'ı reyting uğruna karalamaktadır, Octavius'la Örümcek Adam'ı bir tutarlar.



**RESİM 51: Yabay zekalı kollarıyla Doktor Octobus ve Örümcek Adam**

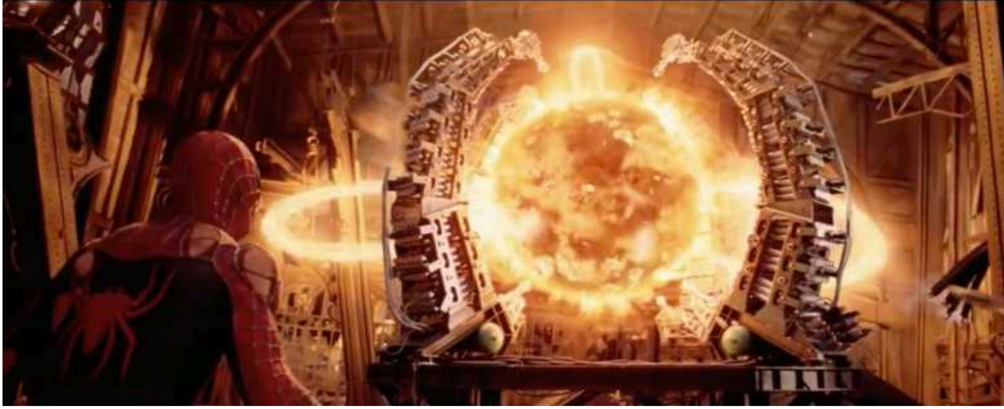
Öte yandan, Mary Jane, Bugle'nin editörünün oğlu, astronot John Jameson'la bir ilişki yaşamaktadır. Peter bunu öğrenince hayal kırıklığına kapılır, zaten süper kahramanlıkla

gerçek hayattaki kişiliği arasında denge kuramamaktadır. Derslerine ve normal hayattaki işlerine sürekli geç kalmakta, sürekli sorun yaşamaktadır. Sevdiği kadını kaybetmek bardağı taşıran son damla olur. Peter, Örümcek Adam olmaktan vazgeçer. Mary Jane'e geri kazanmak için onunla konuşur. Mary, Peter'e güvenemez ve reddeder onu. Peter artık normal biri gibi yaşamaya başlamıştır.

Peter, May'e de, amcası Ben'in ölümü arkasındaki gerçeği ve bu ölümdeki sorumluluğunu, hırsızın gitmesine izin verdiğini açıklar. May, affeder onu. Öte yandan, Örümcek Adam'ın yokluğunda New York'ta suç oranları fırlamıştır. Bu durum Peter'i endişelendirmektedir. Peter'in, May'le yaptığı "çocukların bir kahramana ihtiyacı var" temalı duygusal konuşma, Peter'i geri dönmeye ikna eder.

Öte yandan, Octavius işleri ilerletmiş reaktörü kurmuştur, tek ihtiyacı olan trityumdur. Octavius, Harry'den trityum ister. Harry, babasının katili olduğuna inandığı Örümcek Adam'ı kendisine getirmesi karşılığında, ona trityum verebileceğini söyler. Octavius, Örümcek Adam'ı paketlenmiş halde Harry'e verir, trityumu alır gider. Bunlar olurken ortamda bulunan Mary'i de kaçırmış, deneyi yaptığı yere getirmiştir.

Harry, kostümlü şekilde karşısında duran Örümcek Adam'ı öldürecektir, ancak önce kimliğini öğrenmek ister, maskeyi çektiğinde altından Peter'in çıktığını görünce şok olur. Peter, Harry'e şehrin tehlikede olduğunu söyler, Mary'yi ve şehri kurtarmak için harekete geçer. Örümcek Adam, Octavius'un laboratuvarını bulur ve Mary'i kurtarır. Örümcek Adam *"kimi zaman doğru olanı yapmamız için, kararlı olmamız ve en çok istediğimiz şeyden vazgeçmemiz gerekebilir"* diyerek, Octavius'u da yapay zekaya karşı harekete geçmeye ve şehri yok edecek bu yeni icadı yok etmeye ikna eder. Octavius yapay zeka kollarını kontrol altına alır ve yeni icadıyla birlikte kendini de yok eder.



**RESİM 52: Dünyanın sonunu getirecek reaktör.**

Mary Jane, Örümcek Adam'ın gerçek kimliğini ve kendisini sevdiğini öğrenmiştir. Ancak bol düşmanlı Örümcek Adam, Mary Jane onunla birlikte olamayacağını söyler, ayrılırlar. O sırada Harry, babasının hayaliyle karşılaşmış, babası ona intikamını almasını söylemiştir. Harry, aynayı kırınca aynanın arkasında Yeşil Cin'in bütün aletlerinin bulunduğu bir oda olduğunu keşfeder.

Öte yandan Mary Jane kendi düğününde mutsuzluğunu anlamış, düğünü terk etmiştir. Mary Jane, Peter'in yanına gelir, bütün risklerine rağmen onun olmak istediğini söyler. Öpüşürlerken siren sesleri duyulur ve Mary Jane ona görevini yapması telkininde bulunur, nasılsa artık onu evde bekleyen bir sevgilisi olacaktır. Böylece Örümcek Adam, sadakatinin mükafatı olarak ödüllendirilir.

### 3.5.3. *Örümcek Adam III* (2007)

Sam Raimi'nin yönettiği, Ivan Raimi ve Alvin Sargent'le senaryosunu yazdığı filmin başrolünde Örümcek Adam rolündeki Tobey Maguire vardır. Filmin diğer yıldızları Kirsten Dunst, James Franco, Thomas Haden Church, Topher Grace'dir. Önceki filmin devam filmi olarak çekilen film, seyirciyi baştan satın alınmış bir özdeşleşmeyle önceki filmden devamla bir deneyim yolculuğuna çıkarır.

Önceki filmdeki olayların üzerinden üç yıl geçmiş olarak film başlar. Filmin hemen açılışında Peter Parker "şehir güvende ve sakin, bunda benim de payım var" der. Peter hala üniversiteye gitmektedir ve birincisidir sınıfının, üstelik sevdiği kızla da birliktedir. Peter, Mary Jane'e evlilik teklifi yapmayı düşünmektedir. Peter, Mary Jane'in müzikalini izler,

örümcek ağına yatıp birlikte yıldızları seyrederler. O sırada Central Park'a bir meteorit düşer, meteoridin içinden çıkan sembiyotik bir canlı Peter'i evine kadar takip eder.



**RESİM 53: Meteordan çıkan sembiyot.**

Öte yandan, Harry Osborn babasının intikamını almak için babasının Yeşil Cin teknolojisinin silahlarını donanarak Peter'e saldırır. Kavga, Harry'nin yenilmesiyle sonuçlanır, hastaneye kaldırılan Harry hafızasını kaybeder ve Peter'in Örümcek Adam olduğunu hatırlayamaz.

Öte yandan polis Flint Marko adındaki suçluyu evine kadar takip eder, Flint hapisten kaçmıştır ve çocuğunu görmeye gelmiştir, Flint hemen sonrasında polisten kaçarken deneysel bir alana düşer, vücudu kumla örtülür ve Kum Adam'a dönüşür.



**RESİM 54: Kum Adam**

Örümcek Adam'a onuruna verilen festivalde Örümcek Adam'a şehrin anahtarı teslim edilir ve Örümcek Adam'ın hayatını kurtardığı Gwen Stacy, Peter'la öpüşür. Mary Jane, kıskanmıştır. Ancak belli etmez.

O sıralarda Marko bir soygun yapmıştır, ancak "bu kasabanın şerifi benim" diyen Örümcek Adam'ı anında karşısında bulur, ancak bertaraf edip kaçar. Hemen sonrasında, New York polisi Peter ve May'i, Marko'nun, Ben'in gerçek katili olabileceği konusunda bilgilendirir. Önceden katil bilinen Dennis, Marko'nun suç ortağıdır. Peter öfkeye kapılır, o gece Örümcek Adam kostümüyle uyur, ancak odasındaki sembiyot ona nüfuz eder. Peter uyandığında kostümünün renginin siyah olarak değiştiğini, güçleri katlandığını görür. Ancak sembiyot aynı zamanda Peter'in karanlık tarafını da ortaya çıkarmıştır. Yeni kostümüyle Kum Adam'ı bulan Peter, onunla kavga eder ve onu suyun içine iter ve öldüğünü zanneder.

Peter'in kişiliğindeki değişikliği gören Mary Jane önce yardım etmek ister ona. Ancak Peter yardıma ihtiyacı olmadığını söyler. Mary Jane Mary "herkesin yardıma ihtiyacı vardır, Örümcek Adam'ın bile" diyerek ayrılır, bu süreç Mary Jane'i, Peter'dan uzaklaştırır, zaten Mary Jane kariyeri itibarıyla sıkıntılı günler geçirmektedir. Mary Jane, teselliyi Harry'de arayacakken vazgeçer. Bu burada Harry'nin hafızası yerine gelir ve halüsinasyonla babasını görür, babasının tavsiyesiyle intikam için yola çıkar. Mary Jane'i tehdit edip, Peter'e başka birini sevdiğini söylemesini sağlar. Daha sonra da, Harry, Peter'la buluşup sevdiği ve

birlikte olduğu kişi benim der. Harry ve Peter tekrar kapışır. Peter kazanır, Harry bu kavgadan yaralı yüzle ayrılır.

Öte yandan, Peter, kendisine rakip olarak gazeteye gelen fotoğrafçı Eddie Brock'la atışır, Eddie Brock montajlı Örümcek Adam fotoğraflarını gazeteye satmaktadır. Peter bunu ifşa edince, Eddie gazeteden kovulur. Peter, hala sembiyotun etkisindedir, Mary Jane kıskandırmak için Gwen'i, Mary'nin çalıştığı gece kulübüne getirir. Peter, bir an kendini kaybeder kazara Mary Jane'e vurur. O an neye dönüştüğünü fark eder. Bir kilisenin çan kulesine gider, çanı çalar, çan çalındıkça sembiyot zayıflar ve nihayet Peter üzerinden söküp atar onu. Ancak sembiyot o sırada kilisede bulunan Brock'a nüfuz eder ve onu Venom'a dönüştürür. Venom ve Kum Adam, Örümcek Adam'ı öldürmek için işbirliği yapar.



**RESİM 55: Örümcek Adam kendine musallat olan sembiyottan kilisede arınırken...**

Kum Adam, Mary Jane'i bir taksinin içinde rehin alır. Kum Adam ve Venom, Mary Jane'i şehrin ortasında binaların tepelerinde yaptıkları dev bir ağın içindeki taksiye hapsetmiştir. Bütün gazeteler ve haber bültenleri canlı yayına geçmiştir. Örümcek Adam ortaya çıkınca, muhabir "halkın dualarına yanıt vermek için çıkıp gelmiş gibi" diyerek sevincini gösterir. Ancak Örümcek Adam, ikiye karşı bir savaşamaz, yenilmek üzeredir. Bütün New York korku ve dehşete kapılır, kahramanları kurtarıcıları ölecektir, haber spikeri "New York halkı için trajik bir gün olabilir, Örümcek Adam'ın sonu olabilir" sözleriyle üzüntüsünü ifade eder. Örümcek Adam tam ölecektir ki, babasının katilinin Örümcek Adam olmadığını öğrenen Harry, Yeşil Cin donanımıyla Örümcek Adam'ın yardımına koşar ve onu

kurtarır. Harry ve Örümcek Adam, Kum Adam ve Venom'la kapışır. Peter kavga esnasında Venom'a "kim olduğumuzu her zaman tercihlerimiz belirler ve her zaman doğruyu seçebiliriz" diyerek Venom'u tarafına çekmeye çalışır, ancak Venom oralı olmaz. Kavganın sonunda Kum Adam, Venom ve Harry ölür, Örümcek Adam kurtulur. Filmin sonunda Peter ve Mary Jane birbirlerine sarılmış ve mutludurlar. Kötüler yani sistem karşıtları yok edilmiş, olağana dönülmüştür.

#### 3.5.4. *İnanılmaz Örümcek Adam* (2012)

Yönetmenliğini Marc Webb'in yaptığı, senaryosunu Alvin Sargent, Steve Kloves ve James Vanderbilt'in yazdığı filmde, Örümcek Adam rolünü Marc Webb canlandırmaktadır. Filmin diğer yıldızları Andrew Garfield, Emma Stone, Sally Field, Martin Sheen, Rhys Ifans, Campell Scoot ve Julianne Nicholson'dur. Kullandığı yıldız oyuncular sayesinde zaten avantajlı olan film maceralı bir açılışla seyirciyi ilk anda içine çekmeyi hedefler.

Bilim adamı Richard Parker, henüz çocuk olan oğlu Peter Parker'i, kardeşi Ben ve karısı May'e bırakarak, kendi eşiyle gizemli bir şekilde ayrılır. Bu sahnenin ardından yıllar geçmiştir, Peter Parker büyümüş ve liseye gitmektedir, Gwen Stacy'e aşık olmuştur. Okulda Flash Thompson tarafından sürekli aşağılanmaktadır.

Peter, bir gün evde babasına ait bir çanta bulur, çantadan çıkanlardan öğrenir ki babası, Oscorp adlı farmasötik şirketinde bilim adamı Doktor Curtis Connors'la çalışmaktadır. Peter, incelemek için şirkete gider, kendisini başka biri tanıtarak içeri girer. Rastgele girdiği bir odada yeni yaratılmış bir tür örümcek olan örümcek tarafından ısırılır. Peter eve dönerken, gücünün ve kıvraklığının olağanüstü arttığını fark eder.

Daha sonra, Peter Connors'un evine gider ve ona Richard Parker'in dokümanlarını verir ve babasıyla Connors'un neyin üzerine çalıştığını öğrenir. Connors ve Richard "zayıflıklarından arındırılmış bir dünya" yaratmak istemektedirler. Yöntemleri türler arası genetik çaprazlamadır. Bu sayede milyonlarca hayatın değişeceğine, her tür hastalık ve kusurun yok edileceğine inanmaktadırlar. Connors, evrim basamaklarını atlayarak geçeceğini düşündüğü bu çalışmaya büyük bir coşkuyla bağlıdır. Nihai hedef mükemmelliktir. Bir kolu olmayan Connors'un bu çalışma için çok güçlü bir nedeni vardır. Çalışmalar sonunda engellilerin engeli de kalkacaktır. Connors çalışmayı ilerletecek formülü aramaktadır. Peter'in

babasından çalışmalarından kalan formülü Connors'a vermesiyle, Connors'un eksiği tamamlanır, çalışmalar hızlanır, artık farelerden insan deneklerine geçilmesi için gün sayılmaktadır.

Öte yandan, Peter artık güçlerini okulda kullanmaya başlamıştır, ilk olarak, basket topuyla yaptığı numarayla Flash'i herkesin içinde rezil eder. Ancak amcası bu duruma sinirlenmiştir, eve geldiklerinde Peter'i sorumluluğun her şeyden daha önemli olduğu noktasında uyarır. Peter ve amcası atışır, Peter sinirlenir çekip gider. Amcası da peşinden çıkar. Peter, bir mağazada süt alırken parası bir kaç kuruş eksik gelir, kasiyer sütü vermez. Peter çıkarken kasadan para çalan bir adam görür, misilleme olarak kasiyere haber vermez. Ancak göz yumduğu hırsız, kaçarken amcasını öldürür.

Sonrasında, Peter suçluların peşine düşer, suçluları kovalarken gördüğü bir resimden ilhamla kendine örümcek maskesini seçer. "Halka hizmet" olarak tanımladığı suç ve suçluyla mücadelesini artırır ve Örümcek Adam olarak bir halk kahramanı haline gelir. Örümcek Adam sokakta kendini yakalamaya çalışan bir polise "senin işinin yüzde seksenini ben yapıyorum" der. Sevdiği kız Gwen'in babası olan polis şefi George Stacy ise bu maskeli yabancıyı yakalamak için bütün polisleri harekete geçirmiştir. Balkonda kızıyla öpüşen Peter'in Örümcek Adam'ın ta kendisi olduğundan haberi yoktur, oysa kızı Örümcek Adam'ın Peter olduğunu bilmektedir artık.

Öte yandan, Connors'un işvereni olan Doktor Ratha, Connors'un insan denekler üzerinde, elde edilen karışımı yapmayı reddetmesi üzerin onu kovar. Ratha, grip aşısı için kliniğe gelen insanlar üzerinde karışımı kullanacaktır. Ancak Connors başka bir yol dener, elde ettiği karışımı kendine enjekte eder. Connors'un olmayan kolu yeniden çıkar. Ancak, hemen sonrasında mutasyon geçirir dev bir kertenkeleye dönüşür. Doktor Ratha'yı yakalamak için köprüde herkesin hayatını tehlikeye sokar, Örümcek Adam yetişip insanları kurtarır ve Kertenkele'yi takip eder, kapışırlar, ancak Örümcek Adam canını zor kurtarır. Üstelik, Kertenkele, Örümcek Adam'ın Peter olduğunu öğrenir. Kertenkele, okulda Peter'a saldırır ancak başarısız olur.



**RESİM 56: Kertenkele**

Kertenkele kanalizasyonunda çok daha büyük bir şey planlamaktadır, artık insanlardan vazgeçmiştir. Connors şu şekilde kayda geçirir durumunu: “Hayatımı zayıflığın ve dışlanmanın olmadığı bir dünya yaratmaya çalışan bilim adamı gibi geçirdim, daha güçlü insan yaratmak istedim, ama öyle bir şey yok. İnsanlar, zayıf, zavallı ve geri zekalı yaratıklar. Neden daha fazlası olmak varken insanla uğraşalım ki? Daha hızlı, daha güçlü, daha zeki.” Connors insanlardan vazgeçmiştir ve herkes mutasyona uğrasın diye, karışımı bütün Manhattan’ın üzerinden havaya yayacak herkes mutasyon geçirecektir. Örümcek Adam’ın da bu plandan haberi olur, hemen karışımın etkisini yok edecek bir karışım hazırlatır.

Connors, Oscorp kulesinden karışımı havaya karıştırırken Örümcek Adam engellemek için yoldadır. Bu esnada Stacy onu durdurur ve gerçek kimliğini öğrenir. Ancak, Stacy, Örümcek Adam’ın dost ve yardım etmeye çalışan biri olduğuna ikna olduğu için onu serbest bırakır. Örümcek Adam yaralı vaziyette, insanların da yardımıyla Kertenkele’nin karşısına çıkar. İkisi yenişemezler, Stacy gelir, Stacy, Kertenkele’yi oyalarken, Örümcek Adam karışımı etkisizleştirir. Havaya mutasyon değil, anti mutasyon gazı yayılır. Kertenkele, tekrar Connors’a döner ve normal bir insan gibi davranmaya başlar, hatta Örümcek Adam’ın hayatını bile kurtarır. Büyük tehlike atlatılmıştır, ancak o esnada Stacy ölümcül bir yara almıştır. Stacy, ölmeden önce Peter’e “bu şehrin sana ihtiyacı var” diyerek motive eder, ancak kızından uzak durması için de söz almayı ihmal etmez, Peter söz verir ve bir süre uygular ama sonunda “en iyi sözler tutulmayacağı bilenerek verilenlerdir” diyerek cayma emaresi gösterir.



**RESİM 57: Oscorp kulesinden göğe yayılan anti mutasyon ilacı.**

Filmin son sahnesinde Connors hapiste biriyle konuşur, konuştuğu kişi Peter'in babasıyla ilgili merak uyandırıcı sorular sorar, film biter. Aslında bu son sahne sonraki filmin ilk evresine atılmış bir kancadır. Bu sayede seyircilerin bu filmden sonraki filme taşınması amaçlanmaktadır.

### 3.5.5. *İnanılmaz Örümcek Adam 2* (2014)

Marc Webb'in yönettiği, Alex Kurtzman, Roberto Orci, Jeff Pinkner'in senaryosunu yazdığı filmde, Örümcek Adam'ı Andrew Garfield canlandırmaktadır. Diğer yıldız oyuncular Emma Stone, Sally Field, Jamie Foxx, Dane Dehaan, Campbell Scott ve Paul Giamatti'dir. Önceki filmin seyircide yer açmasıyla, karakterlerin ve olay örgüsünün devamlılığıyla, film başladığı an seyirci kendini filmin evreni içinde bulur.

Film, Richard Parker'in ortadan kaybolmadan önce kaydettiği videonun flashback olarak verilmesiyle açılır. Parker ve eşi Mary, Peter'i, Ben'i yanına bıraktıktan sonra bir uçağa binerler, uçakta saldırıya uğrarlar ve uçak düşer, ikisi de ölür.

Şimdiki zamanda olaylar akmaya başlar. Örümcek Adam, New York şehrinde suçlularla boğuşmaya devam etmektedir. Öte yandan aşk hayatı oldukça çalkantılıdır, Gwen'in babasına verdiği kızından uzak durma sözüyle, ona duyduğu aşk arasında gidip gelmektedir. Ayrılıp ayrılıp barışmakta, ilişkileri bir türlü evliliğe evrilememektedir. Öte yandan, Gwen ve Peter liseden birlikte mezun olurlar, birinci olan Gwen mezuniyet töreninde

“hayatı değerli kılan şey bitecek olmasıdır” temalı bir konuşma yapar. Mezuniyet sonrası Peter ve Gwen yine ayrılırlar.

Oscorp şirketinin halka ilan ettiği amacı, eskiyen enerji istasyonlarını elektronik kuleler sayesinde yenilenebilir, yeşil ve temiz enerjiye dönüştürerek tüm dünyaya elektrik sağlamaktır. Yıllar sonra, Harry Osborn tekrar New York’a dönmüştür, babası Norman ölüm döşeğindedir. Norman’ın hastalığı genetiktir, Harry tam da hastalığın başlayacağı yaşlara gelmiştir. Norman, ölmeden önce hayatının bütün çalışmasının içinde olduğu küçük bir jipi Harry’ye verir. Ertesi gün Norman Osborn’un öldüğü haberi yayılır. “Osborn milyonlarca insanı iyileştirdi, her şeyi değiştirdi” biçiminde sunulur ölüm haberi.

Harry Osborn, Oscorp’un yeni CEO’su olmuştur. Peter, Norman’ın öldüğünü duyunca çok eskiden arkadaşı olan Harry’yi ziyaret eder. Birlikte eski günleri yad edip, arkadaşlıklarını tekrar başlatırlar. Örümcek Adam hakkında konuşurlar, Peter, “Örümcek Adam sonunda her şeyin iyileşeceğine dair insanlara umut veriyor” cümlesiyle Örümcek Adam’ı savunur.

Öte yandan, Max Dillon adındaki Oscorp şirketinde mühendis olarak çalışan bir “zenci” kendini çok çaresiz ve “görünmez” hissetmektedir. Yine de işini büyük bir bağlılıkla yapmakta, toplumda kendine bir yer edinmeye çalışmaktadır. Rastgele karşılaştığı Örümcek Adam’ın ona arkadaşça davranması Max için iyi bir motivasyon kaynağı olur. Ancak kendi doğum gününde Oscorp’ta nöbet tutarken, mutasyona uğratılmış yılan balıklarının tankına düşer. Tankın içinde balıklar onu ısırır ve Max dönüşüm geçirir ve dev bir elektrik adama dönüşür.



**RESİM 58: Electro**

Öte yandan, Peter ve Gwen'in ilişkisinde yeni bir kırılma yaşanmaktadır. Gwen, Oxford'un bursuyla İngiltere'ye hem iş hem eğitim amaçlı gidecektir. İkisi aralarındaki tartışırken, Max, Times Square meydanının elektriğini kazara keser. Örümcek Adam hemen olay yerine intikal eder. Örümcek Adam, artık yeni adıyla Elektro'yla yüz yüze gelir. Aslında Elektro'nun, yani Max'ın kötü bir niyeti yoktur, hatta başına gelenlerin ne olduğunu bile anlayamamıştır. Örümcek Adam, Elektro'yla konuşmaya çalışırken, Elektro'ya ateş edilir ve Elektro, Örümcek Adam'ın kendine ihanet ettiğini düşünür ve karanlık tarafa geçer, Max "herkesin beni görmesini istemiştim sadece" cümlesiyle meramını ifade eder, hemen sonrasında aralarındaki kavga başlar. Örümcek Adam, Elektro'yu yener ve bırakır, Elektro, Oscorp şirketinde teste alınır. Bütün New York rahatlamıştır, haber spikeri "Örümcek Adam olmasaydı bu şehir için ümit olmazdı" diye sunar haberlerini.

O sırada, Harry'nin hastalığının semptomları görünmeye başlamıştır ve Harry çıkış aramaktadır ve Örümcek Adam'ın kanının onu tedavi edebileceğine inanır. Harry, Peter'e, Örümcek Adam'ı bulması için yardımcı olmasını ister. Ancak Örümcek Adam kılığında Harry'yi ziyaret eden Peter, kanını vermeyeceğini, bunun çok tehlikeli ve ölümcül olabileceğini söyler. Hemen sonrasında, Harry, Oscorp yönetim kurulu tarafından tasfiye edilir ve kendi şirketinden kovulur. Ancak Harry, Elektro'yla ilgili bütün gerçekleri öğrenmiştir. Harry, Elektro'yu, onu Oscorp şirketine sokması şartıyla tutsak olduğu yerden kurtarır. Harry, Elektro'yu kullanarak şirkete girer, şirkette saklı tutulan örümcek zehirlerini kendine enjekte ettirir. Ancak iyileşmek yerine daha da kötüleşir ve o sırada orda bulduğu savaş zırhını giyinir, zırh Harry'nin hastalığını durdurur, ancak onu bir suçluya dönüştürür. Harry, babasından kalan savaş donanımlarını giyinir ve harekete geçirir.

Öte yandan, Peter babasından kalan bir videoyu bulmuş ve gerçekleri öğrenmiştir. Richard, Normon Osborn yabancı bir örgütle anlaşıp biyolojik silah yapma karşılığında fon aldığını öğrendiğinde şirketten ayrılmış ve kaçmaya çalışırken öldürülmüştür. Peter bunlarla meşgul olurken, Gwen'in İngiltere'ye gitmek için havaalanı yolunda olduğuna dair bir mesaj alır. Peter, hemen harekete geçer, köprüye ağlarıyla "seni seviyorum" yazar. Peter, gerekirse onunla birlikte İngiltere'ye gelebileceğini söyler, nasılsa suç her yerde vardır. Peter ve Gwen romantizmin zirvelerini yaşarken, Elektro'nun bütün şehrin elektriği kesmesiyle romantizmleri fasılaya uğrar. Elektro "her şeyi kontrol altında tutacağım, insanlar için bir

tanrı olacağım" diyerek şehri karanlığa gömer. Peter, harekete geçer, Elektro'yla çarpışır, yardıma gelen Gwen'le birlikte Elektro'yu yenip şehri ve o sırada çarpışmakta olan uçakları kurtarırlar. Ancak hemen sonrasında Yeşil Cin olarak Harry gelir, Örümcek Adam'ın Peter olduğunu anlamıştır artık. Harry ve Örümcek Adam'ın kavgası esnasında Gwen ölür. Peter, Harry'yi etkisiz hale getirir, Harry hapsedilir.



**RESİM 59: Yeşil Cin**

Gwen'in ölmesinin ardından 5 ay geçmiştir, Peter örümcek adamlığı bırakmıştır. Gwen'in mezarını kendine mekan eylemiştir. Öte yandan Harry Osborn, Oscorp şirketinin ürettiği donanımlarla sokağa suçlular salmaya başlamıştır. Bütün New York çaresiz kalmıştır ve Örümcek Adam'ın geriye dönmesi için dua etmektedir. Peter, Gwen'in ölmeden öne kaydettiği konuşmayı dinler: "Ne olursa olsun umudunuzdan asla vazgeçmeyin, başarısız bile olsak bundan daha iyi bir yolumuz mu var?" demektedir Gwen, "Kim olduğumuz hatırlamak için ve kim olmamızın öngörüldüğü hatırlamak için buna ihtiyacım var" diye de ekler. Örümcek Adam geriye döner ve suçla savaşa tekrar başlar.

### 3.5.6. *Örümcek Adam: Eve Dönüş* (2017)

Yönetmenliğini Jon Watts'ın yaptığı, Tom Holland'ın Örümcek Adam'ı canlandırdığı filmin diğer yıldız oyuncuları Michael Keaton, Robert Downey, Marisa Tomei, Zendaya, Donald Glover'dir. Artık Yenilmezler'in bir üyesi olan Örümcek Adam, o film serisinin evreninde bir kahramandır. Yenilmezler'in sağladığı bu bütünleşmişlik, seyirciye

özdeşleşmenin kapılarını sonuna kadar açmış, bütün süper kahramanları yanyana getirerek seyirciyi çok güçlü bir şekilde kahramanlarla özdeşleşmeye çağırmıştır. Bu durumda, ileri bir iddiayla, seyirci, en fazla hangi süper kahramanı daha çok sevdiğini seçebilir, demokrasiye yönelik eleştirilerde seçme hürriyetinin sunulan ürünlerin sınırlılığıyla faşizme dönebildiğine yönelik eleştiriler de tam olarak bununla alakalıdır. Son bölümde detaylı olarak ele alınacak bu iddia ve görüşleri erteleyerek filme bakacak olursak, *Örümcek Adam: Eve Dönüş* filmi, *Yenilmezler* filminin sonrasındaki bir zamanda başlar.

*Yenilmezler* filminde yaşanan New York savaşından arta kalan silah kalıntıları toplanmaktadır. Bu döküntüleri toplamak için belediyeyle anlaşan ve bunun için adamlar tutan ve bir pazar yaratan Adrian Toomes da iş başındadır. Ancak Amerika Hasar Kontrol Birimi olaya el koyunca, Adrian işinden olur. Adrian da yaşadığı mağduriyeti gidermenin başka bir yolunu bulur, yeni bir yer bulur ve silah döküntülerini yasadışı yollarla toplayıp yeni silahlar üretip yasadışı örgütlere yasadışı yollarla satmaya başlar. Aradan sekiz yıl geçmiştir ki, Adrian işleri ilerletmiş, parayı bulmuş, üstelik kendine de uçan ve ateş edebilen silah ve zırhlı bir alet yapabilmiştir.

Öte yandan henüz Yenilmezler takımının bir üyesi olmak için yeterli görülmeyen Peter Parker, evine gönderilmiştir, ancak Stark'ın gözü sürekli onun üzerinde ve Stark'ın şirketinde staj yapıyor olarak bilinmektedir. Peter, kendince küçük örümcek adamlıklar yapıp mahallesindeki suçlularla uğraşırken, en yakın arkadaşı olan Ned onun Örümcek Adam olduğunu keşfeder. Peter, Ned'den kimseye söylememesi için söz alır.

Öte yandan, Adrian'ın kızı Liz de, Peter'la aynı sınıftadır ve Peter ona aşıktır. Peter ve Ned, Liz'in partisindeyken Peter, Adrian'ın mafyaya silah sattığını öğrenir, harekete geçer, sevkiyatı önlemeye çalışırken denize atılır, nerdeyse ölecektir ki, Stark'ın gönderdiği robot onu sudan kurtarır, Peter'e her tür donanımı olan ve Stark'a takip imkanı sağlayan, örümcek adam kostümü verir ve dikkatli olması konusunda onu uyarır. O sıralarda derse devam eden Peter, sınıfta videoyla yapılan derste Kaptan Amerika "havalı olmanın tek yolu kurallara uymaktır" dediğini duyar, ancak bildiğinden vazgeçmez.

Peter yasadışı silah ticaretinin peşine düşer, bu esnada Karen adını verdiği kostümü de ona çok yardımcı olur. Peter, Ned'in çantasında taşıdığı silah parçalarından birinin infilak

etmesi sonucu asansörün kopmasıyla tehlikeye giren, Liz ve arkadaşlarının hayatını kurtarır. Stark'ın kendisini takip etmesini istemeyen Peter kostümdeki takip cihazını etkisizleştirir ve yasadışı silah ticaretiyle mücadeleye devam eder.

Peter yasadışı silah ticareti yapıldığı bir gemide başında Adrian'ın bulunduğu suçluları yakalamaya çalışırken, gemidekilerin hayatını tehlikeye atar. Stark, Demir Adam olarak gelip gemiyi kurtarır. Ancak, Peter'dan kostümü geri alır ve onu örümcek adamlıktan kovar. Peter, örümcek adam olmaksızın sıkıcı günler geçirmeye başlar.

Ancak o günlerde Liz'i mezuniyet partisine götürecek olan Peter, Liz'in babasının silah kaçakçılarının başındaki kişi olan Adrian olduğunu öğrenir. Peter, tercihini yapar, kendi imkanlarıyla Adrian'a savaş açar. Adrian, Stark'ın da aslında bir silah tüccarı olduğunu söyleyerek kendini şöyle haklı çıkarır: "O güçlü ve zengin adamlar Peter, istediklerini yaparlar. Bizim gibileri ise, senin ve benim gibileri önemsemezler. Onların yollarını döşeriz. Ama umurlarında olmayız. Artıklarını yemek zorunda kalırız." Adrian'ın kanatlı ve zırhlı aleti kullandığı kavgada Örümcek Adam galip gelir, Adrian hapse girer.




**RESİM 60: Adrian ve Örümcek Adam kavga ederken...**

Liz ve annesi şehirden taşınır. Stark, Peter'e ona yeni bir kostüm vermeyi ve onu Yenilmezler takımına almayı teklif eder, ancak Peter henüz vakti gelmediğini düşünerek, mahallesinin kahramanı olmayı seçer. Eve döndüğünde kostümü yatağının üzerinde bulur. Doğru davrandığı için ödüllendirilmiştir.

### 3.6. ÖRÜMCEK ADAM FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

Filmlere geçmeden önce Örümcek Adam karakterinin hikayesine kısaca bakacak olursak, Süpermen ve Batman karakterinde olduğu gibi, Örümcek Adam karekterinin de tespit edilen evrelere göre okunabileceği görülecektir. Örümcek Adam lakaplı Peter Parker bir lise öğrencisidir, annesi ve babası bir uçak kazasında ölmüştür. Bir okul gezisi esnasında bir örümcek tarafından ısırılır ve bazı örümcek yetileri kazanır, kazandığı yetileri karşılaştığı tehditleri bertaraf etmek için kullanır. Görüldüğü gibi, düzenle başlayıp, tehdit, mücadele ve yeniden düzene dönüş evreleriyle modellediğimiz döngü hem Örümcek Adam'ın geçmiş hikayesinde, hem de Örümcek Adam filmlerinin kendilerine özgü olay örgülerinde gözlemlenebilmektedir.

#### 3.6.1. Örümcek Adam Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

*Örümcek Adam* filmi ilk evremize uygun olacak şekilde Yerleşik Düzen'in tam olarak işleyişiyle başlar. Peter Parker adındaki üniversite öğrencisi komşunun kızına aşıktır, aynı kızla sınıf arkadaşıdır. Peter biraz ezik karakter olduğu için kıza açılamamaktadır, kızın da başka bir erkek arkadaşı vardır. Görüldüğü gibi her şey yerli yerindedir, küçük ve olması gereken dertler dışında hayatı aksatan, sistemin işleyişine engel olan hiçbir şey yoktur. Ancak her ne kadar Peter Parker bu filmin Mary Jane, yani aşık olduğu kız hakkında olduğunu söylese de, bu film de her süper kahraman filmi gibi bir tehditle ilgilidir, nitekim tehdit olmadan kahramanlık da olmaz. Bu filmdeki tehdit Norman'ın askeriye için yapmaya çalıştığı yeni süper güçlü asker projesidir. Oscorp silah şirketinde çalışan Norman adındaki doktor yeni süper güçlü asker yaratmak için bir karışım hazırlamaktadır, bu karışım tehdide dönüşecek ve sonraki evreyi başlatacaktır. Oscorp şirketinde yeni süper güçlü asker yetiştirmek için karışım hazırlayan Norman'ın ödeneği kesilip projesi sonlandırılınca Norman sinirlenir. Norman'a göre evrimin önünü kesmektir bu. Norman hazırladığı karışımı kendinde dener ve süper güçlü garip bir yaratığa döner, işte tehdit budur.

Önceki filmin devam filmi olan *Örümcek Adam II* filmi de çok rahat okunabilen bir Başlangıç Hali, Yerleşik Düzen'le başlar. Her ne kadar Peter Parker, örümcek adam kimliğiyle gerçek hayattaki kimliği arasında sıkışmış olsa da, önemsizdir bu, akıp giden güncel hayatın bir parçasıdır sadece. Sistemin çarkları arasında kaybolan, çalışmaktan ve yorgunluktan ailesine ve "diğer" yaşantısına vakit bulamayan sıradan insanların sorunlarıdır

bunlar. Sıradandır ve olması gerektiği gibidir, yani sistem bunu bir sıkıntı olarak görmemekte, bunun için buna bir çözüm de aramamaktadır. Nasıl ki günümüz insanı, şehrin boğucu sıkışmışlığı içinde sistemin devamını sağlayacak işlerini yapmalıdır ve hayatını buna göre ayarlamalıdır, bu sistemin sigortası olan süper kahramanlar da, bu film özelinde Örümcek Adam da hayatını ona göre düzene koymak zorundadır. Sistemin Hollywood eliyle bu film için tanımladığı normallik budur, başka bir deyişle sistemin işleyişine yönelik bir saldırı içermeyen, iki kişilik arasındaki sıkışmışlık filmin olay örgüsünü başlatacak bir tehdit olarak ortaya koyulmaz, bu yüzden yeni bir tehdide ihtiyaç vardır ve bu tehdit doğrudan sisteme temas etmelidir. Oscorp şirketinin nükleer bilimci olarak çalışmakta olan Octavius yeni enerji kaynakları yaratmaya çalışmaktadır. Buraya kadar her şey normaldir, sistem zaten enerjiden beslenmekte, enerjinin her türlüsüne bütün kapılarını açmıştır. Ancak enerjinin kontrolden çıkması gibi bir korkusu vardır, işte bu filmin tehdidi bu korkudan çıkar. Octavius, bütün şehrin, hatta dünyanın elektriğini sağlayacak yeni bir enerji yaratmaya çalışırken, kontrolden çıkar. Deneylerde kullanmak için yarattığı yapay kollar onu rehin alır ve sistemin kendini beslemek için işe aldığı bilim adamı tehdide dönüşerek ikinci evreyi başlatır.

*Örümcek Adam III* filminde Başlangıç Hali muntazamdır, Peter sevdiği kız Mary Jane'le birliktedir, New York şehri özellikle de Örümcek Adam'ın çabaları sayesinde suçtan arındırılmıştır, hayat olması gerektiği akıp gitmekte her şey yerli yerindedir. Örümcek Adam, Mary Jane'le ağaçlar arasına ördüğü ağdan yıldızları izlemekte, iş ve aşk hayatını yoluna koymuş olan Örümcek Adam bütün şehirle aynı mutluluğu paylaşmaktadır. Ne var ki, sistem her mutluluğa bedel ister, tehdit yoksa sınama ister. Bu filmde başlangıçtaki düzeni sarsacak olay içerden gelecektir, Örümcek Adam'a musallat olup nüfus eden bir madde onu yoldan çıkarır, tehdidin ilk adımı olan bu durum ikinci evreyi başlatır.

*İnanılmaz Örümcek Adam* filminin başları başlangıç evresine birebir uyumludur. Bir lise talebesi olan Peter Parker okula gidip gelmekte, küçükken kendisini amcasının yanına bırakan babasından başka bir şeyin eksikliğini çekmemektedir. Ne Peter'in özel hayatında, ne New York şehir, ne de dünyanın genel gidişatında ciddi bir sıkıntı vardır. İnsanlar olması gerektiği kadar dertli, olması gerektiği kadar mutludur. Herkes kendi rolüne sıkı sıkıya bağlanmış, herkes kendi rolünün sıkıntılarını kendi sıkıntıları bilmektedir. Elbette sistem her şeyin sonsuza kadar böyle gitmesini arzu etmektedir. Ancak böyle olmayacağını da

bilmektedir. O halde olası çıkış ve tehditleri insanlara gösterip çıkış yollarına dinamit döşemeli, insanların bilinçlerindeki öteki ihtimalleri zehirlemelidir. Bu film özelinde tehdit yine bilimden gelecektir. Peter'in babasının arkadaşı olan doktor Connors yeni bir ilaç için çaba sarf etmektedir. Canlıları melezleyerek elde edilecek bu ilaç insanları bütün zayıflıklarından arındıracak, evrimi hızlandıracak, hastalıkların tamamını yenecektir. Buraya kadar Connors sistemin içindedir ve her şey normaldir. Ancak Connors'un sistem için bir tehdide dönüşmesiyle arasında bir adım vardır, sistemin kendisine çizdiği sınırı geçtiği an tehdide dönüşecektir, ki öyle de olur. Connors, ürettiği karışımı henüz testleri tamamlanmadan kendi üzerinde deneyince sonraki evreyi başlatacak tehdide dönüşecektir.

*İnanılmaz Örümcek Adam II* filminde her ne kadar ilk sahnelerde hareketli bir açılış yapılmış olsa da, hikayenin açılışında Başlangıç Hali belirgindir. Önceki filmden devamla Peter, Mary'le çalkantılı bir aşk yaşamakta, kah birleşip kah ayrılmaktadırlar. Mezuniyetleri de yaklaşmıştır, bütün olaylar Yerleşik Düzen'in sınırları için gerçekleşmektedir. Yine bu düzen içinde birisi vardır ki, hem siyahi hem görünmezdir. Hayatta kimsenin umursamadığı, selam vermeye bile zahmet etmediği, oralarda bir yerlerde hep var olan ve var olacağı zannedilen, yokluğu da asla hissedilmeyen tiplerden biridir Max. Siyahi olması elbette tesadüf değildir. Max'ın tek isteği görünür olmak, insanlardan saygı ve sevgi görmektir. Max'ın yaşadıkları da, Peter'in yaşadıkları gibi düzeni ihlal etmeyen, ufak tefek aksaklıklar, güncelik hayatın kaçınılmaz duygularıdır. Öte yandan, bilim de tıkırında ilerlemektedir. Oscorp şirketi yenilenebilir, yeşil ve temiz enerji için yeni bir kaynak üzerinde çalışmaktadır. Bu haliyle her şey devam etse tehdit olmayacaktır. Ancak her hikayeyi tehdit başlatır. Bu filmin hikayesinde de öyle olur. Max'ın, deney tüplerinden birinin içine düşmesi onu tehdide dönüştürecek ve sonraki evreyi başlatacaktır.

*Örümcek Adam: Eve Dönüş* filminde Başlangıç Hali, Örümcek Adam'ın eve, yani mahallesine dönüşüyle başlar. Peter, önceki filmlerde yaşanan büyük macera ve savaşlardan sonra eve dönmeli, okuluna devam etmeli, eski hayatını yaşamalıdır. Yerleşik Düzen'in verdiği görevler şimdilik sona ermiş, kahraman beklemeye alınmıştır. Her ne kadar, Peter sıradan bir hayatı yaşamakta zorlansa da Yerleşik Düzen'in içinde günler akıp gider. Peter, yaşlı teyzeye yol göstermek, lise partisinde boy göstermek gibi küçük kahramanlıklar yapar. Ta ki gerçek tehdit yüzünü gösterene kadar. Peter'in sevdiği kız Liz'in babası Adrian yasadışı

silah imalatı yapmakta ve yasadışı örgütlere satmaktadır bunları. İşte tehdidin ilk görünen yüzü budur, böylece sonraki evreye geçilir.

### 3.6.2. Örümcek Adam Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Örümcek Adam* filminde Norman'ın hazırladığı karışımı kendine enjekte etmesiyle başka bir yaratığa dönüşmüştü. Bu yeni yaratığın adı Yeşil Cin olur. Yeşil Cin'in yarattığı tehdit, kendi deyimiyle evrimi sürdürmek, bu uğurda insanları gerekirse umursamamaktır. Yani tehdit, yoldan çıkmış bilim, hızlandırılmış evrimdir. Her ne kadar sistem bilimden beslense de, bu şekilde yoldan çıkan, insanları dehşete düşüren şeklinden hiç hazzetmez. Sistem için iyi ve doğru olan şey kontrol altında olan şeydir. Norman kontrolden çıkmış bir dâhidir, bunun için teröriste dönüşmüştür, onun şahsında evrim de kontrol çıkmış ve dengelenmelidir. Bunu yapması gereken bir süper kahraman, bu film özelinde Örümcek Adam'dır. Örümcek Adam harekete geçer ve Norman'ı engellemek için karşısına dikilir. Böylece mücadele evresi başlar.

*Örümcek Adam II* filminde Octavius'un yarattığı yapay kollar tarafından kontrol altına alınmasıyla başlayan tehdit, Octavius'un enerji projesini devam ettirmesiyle büyür. Yapay zeka, enerjiye saldırmakta, enerjiyi kontrol etmeye çalışmaktadır. Her ne kadar her süper kahraman filminde olduğu gibi, filmin arkasındaki zeka bunu yine sosyal hayat ve toplumsal güvene endekslemiş olsa da, aslında sistemin beslendiği iki kaynak, yazılım ve enerji elinden kaçmaktadır. Bunun olması demek bütün kapitalizmin gürültülü ve ani bir şekilde çökmesi demektir. Elbette son bölümde detaylı ele alınacağı üzere, sistemin arkasındaki örgütlü zeka, sistemin yok oluşunu, kıyametle eş anlamlı kılar. İnsanlara sistem olmadan yaşamında olmayacağını empoze eder. Bunun için, Norman adındaki nükleer bilimci, kendi yarattığı yapay kollar tarafından manipüle edilip kontrol altına alındığında, üstüne üstlük güneş kadar büyük bir enerji kaynağı yaratmak için harekete geçtiğinde ve bunu da başarmaya yakın olduğunda, bunun gerçekleşmesi demek kıyamet anlamına gelecektir. İşte tam bu nokta sistem kendini tümüyle ele verir: Norman, Oscorp şirketinde yasal olarak, yani sistemin hizmetinde bu enerji kaynağını yaratmaya çalıştığı süre boyunca bir tehdit olarak algılanmamış, hatta insanlığın hizmetinde olarak sunulmuştur. Ne zaman ki Norman, farklı bir ajandaya geçer, sistemin çarklarından kaçar, kendi gündemi kendi hedefi olur, işte o an işler

değişir. Norman aynı enerji kaynağını sistemden bağımsız yaratmaya çalıştığı an, bütün dünyayı yok edecek bir tehdide dönüşür. Bu noktada, dünyanın her hangi bir yerinde sistemden bağımsız olarak üretilen her tür enerjinin aslında ölüm kusacağını, kıyameti yaratacağını dikte etmeye çalışan o çok popüler söylemin akla gelmesi kaçınılmazdır. Nitekim, enerji ister Akdeniz'in derinliklerinde olsun, ister Himalaya'nın tepesinde, isterse Atlas okyanusunun açıklarında olsun, muhakkak ki sistemin efendileri tarafından işlenmeli ve sistem tarafından piyasaya sürülmelidir. Norman'ın yaptığı bu değildir, bunun için tehdittir. Kendi başına enerji üretmeye kalkışmıştır, yapay kollar tarafından rehin alınması ise aynı zamanda ironiktir, böylece hiç kimse böyle bir kötülüğü kendi başına düşünemez mesajı verilir. Norman'ın enerji hamlesinin bütün dünyaya ne kadar büyük bir tehlike olacağı seyirciye iyice belletilir ve sonra kahraman harekete geçirilir, Örümcek Adam mücadele evresini başlatır.

*Örümcek Adam III* filminde tehdit Örümcek Adam'la başlar. Örümcek Adam, New York'un esenliğinin garantisi olarak kodlanmıştır ve Örümcek Adam'ın kendisine nüfuz eden yaratıkla kötü tarafa geçmesi büyük bir yıkım olacaktır. Sistemin şehrin güvenliğiyle eşdeğer tutup herkese yutturduğu kahramanı nefsinin hizmetine geçmiştir. Örümcek Adam, kötülük yapmakta, sisteme hizmet ödevini unutmaktadır. Tehdidin ilk katmanı bu şekilde içseldir. Örümcek Adam önce içindeki kavgayı kazanmalıdır. Böylece mücadele evresi Örümcek Adam'ın nefsiyle mücadelesi şeklinde başlar.

*İnanılmaz Örümcek Adam* filminde Connors'un türleri melezleyen karışımı kendisine enjekte etmesiyle ortaya çıkan tehdit, tehdit evresini başlatır. İnsanların bütün hastalıklarını yenmek, bütün kusurlarını gidermek için yola çıkan Connors, kendisine enjekte ettiği karışımla dev bir kertenkeleye dönüşür. Bu Kertenkele insanın mutasyon geçirmiş hali, kuyruklu ve çok gelişmişidir. Connors kendini Kertenkele olarak bulunca evrime olan inancını tazeler ve herkesi mutasyona uğratmak ister, nitekim insan neslinin sonu gelmiştir, daha üstü bir türe geçilmelidir. Oysa sistemin devamlılığı için insanlara ihtiyacı vardır, yahut başka yaratıklar olacaksa bile, önce o yaratıklar sisteme bağlılık yemini etmeli, sonra kontrolle bir şekilde devir teslim yapılmalıdır, sistem o şekilde ancak insan neslinden vazgeçebilir. Oysa Connors daha ilk etapta, sistemle bağlarını kopararak, kendi bağımsız ajandası ve hedefini ilan ederek sistem için bir tehdide dönüşmüş, üstelik bütün insanları

mutasyona uğratmak hedefiyle sistemin devamını sağlayan bütün kullarını hedef alarak affedilmez bir günah işlemiştir. Tehdit ayan beyan ortadadır artık. Connors hedefine varırsa herkes kertenkeleye dönecektir. İnsanların güvenliği ve huzuruyla, sistemin devamını eşleyen o muazzam hile burada yine kendini gösterir. Tehdit bertaraf edilmezse herkes kertenkeleye dönüşecektir. İşte bu noktada herkes tehdidin bertarafı için seferber olmaya zaten hazırdır, tehdidin bertarafının sistemin devamlılığıyla eş değer olmasının bir önemi yoktur. Kertenkele olmamak için, her şey göze alınabilir. Herkes tehdidin dehşet viciliğinden emin olduğuna göre, kahraman toplum sağlığı için göreve atılabilir, Örümcek Adam, Connors'la mücadelesini böylece başlatır ve mücadele evresine geçilmiş olur.

*İnanılmaz Örümcek Adam* filminde Max'ın deney tüplerinden birinin içine düşmesi sonucu elektrik adama dönüşmesiyle tehdit başlar. Max elektrikleri kesecek, elinden kolundan elektrik atacak güce sahip olmuştur. Üstelik görünür olma gibi kaygıları olan Max'ın eriştiği güç tehdidi katlandırır. Elektrik Adam enerjiyi kendinde toplamıştır, sistem kendi dışında bir enerji tekelinin oluşturulmasına elbette rıza göstermeyecektir. Ancak önce seyirci, sistemin ehemmiyeti ve devamlılığının zarureti noktasında yüzde bin tatmin edilmeli, sisteme yöneltilen tehdidin aslında topluma yönetildiğinden kimsenin şüphesi olmamalıdır. Bunun için de gereken şey basittir, Max bütün şehrin elektriğini keser. Şehir karanlığa boğulur, kaos başlar, havada birbirine çarpacak uçaklardan, tıkanan trafiğe, tedavi imkanı kalmayan hastanelere kadar her şeyi dev bir korku yutar. Korku, insanların yüreğine nüfuz eder. Tehdidi herkes iliklerine kadar hisseder. Örümcek Adam'sa o sırada sevgilisiyle yüksekçe bir yerde romantizm yaşamaktadır. Şehir iyice karanlığa gömülür, sistem ben olmazsam haliniz nice olur, mesajını bütün kalplere nakış nakış işler. Elektrik kesintisi sistemin kesilmesidir aslında. Nitekim, elektrik, şehir yaşantısının, yani sistemin atar damarıdır, bu damar kesilirse sistem ölmeden insanlar ölecektir. Herkes yeterince dehşete düşünce, Örümcek Adam harekete geçer. Böylece mücadele evresi başlar.

*Örümcek Adam: Eve Dönüş* filminde yasadışı silah imalatı ve ticareti yapmakta olan Adrian'ın, Stark'ın silahlarına göz dikmesi tehdidi iyice pekiştirir. Adrian'ın bu silahları elde ettiğinde neler yapabileceği korkunçtur. O halde Örümcek Adam müdahaleye çağrılır ve sonraki evreye geçilir.

### 3.6.3. Örümcek Adam Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Düzenin Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

Örümcek Adam filminde Norman'ın dönüştüğü Yeşil Cin'i durdurmak için harekete geçen Örümcek Adam mücadele evresini başlatır. Yeşil Cin önce Örümcek Adam'a bu saptırılmış bilimin hizmetinde ve hızlandırılmış evrimin peşinde birlikte olmayı teklif eder. Ancak, Örümcek Adam tabi ki insanları, yani sistemi seçer. Yeşil Cin'le yaptıkları kavga sonunda Yeşil Cin, yani Norman ölür. Böylece düzene dönüş yapılır.

*Örümcek Adam II,* filminde yoldan çıkmış bir bilim adamının kendi başına enerji yaratmaya çalışmasıyla ortaya çıkan tehdide karşı Örümcek Adam harekete geçer. Örümcek Adam, bu kontrolsüz enerji hamlesini, yoldan çıkmış bilimi ve dehayı ya sistemin hizmetine çekecek, ya da yok edecektir. Örümcek Adam enerji kaynağının yaratıldığı yerde Norman'ı yakalar. Aralarındaki kavga başlar. Ancak, Örümcek Adam aslında Norman'ın yapay kolları tarafından yönetilen bir yapay zekayla savaşmaktadır. Norman'ın içinde bir yerlerde hala sisteme bağlı, o munis köle saklıdır. Örümcek Adam işte o kişiliği dışarıya çıkarsa, yeniden sadakat ve hizmet imkanı vardır. Tabi bunun için önce kaba kuvvet şarttır, Örümcek Adam, Norman'ı döverek kendini dinlemeye ikna eder. Nihayet Norman benliğinin derinliğindeki kutlu sesi duyar, elbette sistemin sesidir bu. Norman kararını verir, yarattığı güç kaynağını nehre batırarak, kendisini de onunla birlikte yok eder. Böylece sonraki evreye geçilir.

*Örümcek Adam III* filminde Örümcek Adam'ın karanlık yanını ortaya çıkaran madde yüzünden kendiyle mücadelesi, mücadele evresini başlatır. Örümcek Adam ne yapacağını bilememektedir, sistem karanlığa saplanan ve kendi hizmetinden çıkan Örümcek Adam'ı en sevdiğiyle vurur. Peter, kendini Mary Jane'e şiddet uygularken bulur. Bu sistemin arkasındaki zekanın, süper kahramanına çektiği bir ültimatomdur: Hizmetimden çıkarsan, sevdiklerini de kaybedersin mesajıdır bu. Aslında bu mesaj örtülü olarak insanlara yöneltilmiş bir mesajdır. Anlamı şudur: kapitalist sistemin öngördüğü rolle yetinmeyenler, kendilerini çok daha kötü bir durumun içinde bulacaklardır. Filme dönecek olursak, bu mesaj yerini bulur, Örümcek Adam kötülükten arınmak için bir kilisenin çan kulesine gider, orda çan seslerinin de yardımıyla kendisine nüfuz eden maddeyi söker atar. Böylece kötülükten arınmış olarak tekrardan sistemin hizmetine girer. İç savaşı kazanmıştır, ancak dışarda bekleyen başka bir

savaş daha vardır. Kendisinden çıkan yaratık başka birine musallat olmuş onu canavara dönüştürmüştür, üstelik sokaklarda Kum Adam adında bir suçlu dolanmakta dehşet saçmaktadır. İç bütünlüğünü ve huzurunu sağlamış, neyi koruması gerektiği kendisine tekrardan belletilmiş Örümcek Adam harekete geçer, savaşı başlatır. Örümcek Adam'ın muarızlarıyla yaptığı kavga canlı yayınlanmaktadır ve bütün şehir Örümcek Adam'ın kaybetmesi ihtimaline karşı dehşet içindedir. Çünkü Örümcek Adam'ın varlığı demek, New York'un güvenliği, huzuru, mutluluğu demektir. Örümcek Adam kavgayı, arkadaşı Harry'in de yardımıyla kazanır ve tekrardan her şey başa döner, son evreye geçilir.

*İnanılmaz Örümcek Adam* filminde bir kertenkeleye dönüşmüş olan Connors'un herkesi kertenkeleye dönüştürme çabası tehdidi pekiştirmiş, Örümcek Adam'ı harekete geçirerek mücadele evresini başlatmıştı. Connors, bir kuleden şehre yayacağız gaz sayesinde herkesi mutasyona uğratmayı hedefler. Nitekim gazı soluyan herkes mutasyona uğrayacaktır. Örümcek Adam son anda yetişip, karışımın içine anti bir madde ekleyerek mutasyonun gerçekleşmesine engel olur, üstüne Kertenkele'nin de tekrardan insana dönüşmesini sağlar. Savaş kazanılmıştır, sistem korunmuş, eski hayata dönüşmüştür. Böylece son evreye, yani döngünün başlangıcıyla sonunun kesiştiği yere dönülür.

*İnanılmaz Örümcek Adam II* filminde Elektrik Adam'a dönüşen Max'ın bütün şehrin elektriğini kesmesi sonucunda tehdit serpilmiş ve Örümcek Adam mücadeleye başlamıştı. Mücadele evresinde Gwen de sevgilisi Peter'a yardım eder. Örümcek Adam şehri aydınlatmak için, kaosa son vermek için savaşmaktadır. Karanlık şehir hayatını bitirmiş, kaosu ve tehdidi hakim kılmıştır, Örümcek Adam buna son vermek için mücadele etmektedir. Elektrik kesintisiyle tamamen fasılaya uğramış sistem hiç mi hiç verilmez. Örümcek Adam insanları kurtarmak için savaşır ve Elektrik Adam'a daha fazla elektrik vererek fazla doldurulmuş bir pil gibi patlatırlar onu ve şehir tekrar aydınlanır. Böylece son yine başa döner ve sonraki evreye geçilir.

*Örümcek Adam: Eve Dönüş* filminde mücadele için yola çıkan Örümcek Adam, mücadele evresini başlatır. Örümcek Adam başlarda zorlanır, hatta bir gemi insanın hayatını tehlikeye attığı için Tony Stark'tan azar işitir, ancak olayın üzerine gider ve sonunda Adrian'ı yakalayıp polise teslim eder. Böylece tehdit bertaraf edilmiş olup son evreye geçilir.

### 3.6.4. Örümcek Adam Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

Örümcek Adam filminde Norman'ın ölümüyle son evreye geçilir. Yoldan çıkmış bilim hizaya getirilmiş, bilimi kendi emelleri uğruna kullanan Norman bertaraf edilmiştir. Her şey başladığı yere dönmüştür. Hatta, mücadelesinin mükafatı olarak Peter'a Mary Jane'in aşkı sunulmuştur. Peter, sisteme (kapitalizme) hizmet edebilmek için bu aşkı reddetmiştir, çünkü esas olan döngüyü korumak, tehditlere çarpışmak ve sistemin çarklarını sürekli döner vaziyette tutmaktır.

*Örümcek Adam II* filminde Örümcek Adam'ın telkinleriyle Norman'ın yarattığı enerji kaynağıyla birlikte kendisini yok etmesi sonucu son evreye geçilir, düzen yeniden tahsis edilir ve her şey başlangıç haline döner. Bu film özelinde öncesinde Batman filmlerinde gördüğümüz bir modeli tekrar görürüz. Örümcek Adam kimliğiyle Mary Jane'e duyduğu aşk arasında, yani sivil hayatıyla, kahramanlık hayatı arasında sıkışmış olan Örümcek Adam önce Mary Jane'i seçip kahramanlıktan vazgeçer. Ancak bu tercihin yanlış olduğu Mary Jane'in onu reddetmesiyle ortaya koyulur. Böylece aynı mesaj tekrar verilmiş olur: kapitalist sistem tarafından dağıtılan rollerden başka şeyler uğruna vazgeçilirse, o şeyden de kişi mahrum bırakılacaktır. Nihayetinde, fazlasını isteyen de kapitalizmin sınırları içinde arayışlarda bulunmalı ve alternatiflere yönelmemelidir. Nitekim, sonrasında sistemin kendine verdiği rol olan kahramanlığı Mary Jane'e tercih eden Peter'a büyük bir sürpriz yapılır. Başka biriyle evlenecekken nikah masasını terk eden Mary Jane kendini Peter'in kollarına atar.

*Örümcek Adam III* filminde, Örümcek Adam'ın Kum Adam ve Venom'u yenmesiyle Başlangıç Hali'ne dönülür. Filmin son sahnesinde Peter ve sevgilisi sarmaş dolaştır, New York huzurlu, herkes mutludur. Üstelik Peter'in ağzından "kim olduğumuzu tercihlerimiz belirler ve biz her zaman doğruyu seçebiliriz" mesajı verilmiştir. Burada kastedilen doğru, her zaman sistemin menfaatlerinin seçilmesi gerektiğidir. Nitekim, Örümcek Adam ne zaman kendi arzularının peşinde koşmuşsa kaybetmiştir, ne zaman sistemi seçmişse kazanmıştır.

*İnanılmaz Örümcek Adam* filminde Örümcek Adam'ın, bütün şehri mutasyona uğratıp kertenkeleye dönüştürmeyi amaçlayan doktor Connors'u alt etmesiyle tehdit yok edilir ve her şey başladığı yere döner. Döngü yeniden gerçekleşmiş olur, huzur ve güven geri gelir. Sistem kurtulur, sistemin kurtulması demek hayatın devamlılığının garanti altına alınması

demektir. Bu uğurda Örümcek Adam sevdiği kızın babasını kaybeder, sevdiği kızdan ayrılmayı göze alır. Mevzubahis sistemse, gerisi teferruattır.

*İnanılmaz Örümcek Adam II* Elektrik Adam'ın ölmesi sonucu şehrin tekrar aydınlatılmasıyla Başlangıç Hali'ne dönülür. Şehir hayatı, sistem ve bileşenleri kurtulmuştur ancak, *Örümcek Adam* bu kavgada sevgilisini kaybetmiştir. Elbette bu düzene dönüşü engelleyecek bir olay değildir, herkes sevgilisini, eşini dostunu kaybedebilir. Bu sistem için ne bir tehdittir, ne de sistemin Yerleşik Düzen olarak tanımladığımız çizgisinden bir sampa ifade eder. Her şey olağan seyrine dönmüştür. Bir tek Örümcek Adam hayata küsmüş ve örümcek adamlığı bırakmıştır. O da beş ay sürer. Sistem sevgilisi dilinden söylettiği cümlelerle Peter'e tekrar hayata döndürür, üstelik aynı zamanda süper kahramanlığa da döndürür. Çünkü New York şehrinin ona ihtiyacı vardır ve son bölümde detaylı ele alınacağı üzere, süper kahramanlarda kapitalist şehirlerin ihtiyaçlarının bir ürünü olarak yaratılmıştır.

*Örümcek Adam: Eve Dönüş* filminde yasadışı ticaret yapan Adrian'ın yakalanmasıyla tehdit yok edilir, Başlangıç Hali'ne dönülür, Yerleşik Düzen tahkim edilip pekiştirilir.

Görüldüğü gibi daha önce Süpermen ve Batman filmlerinde incelediğimiz döngü bütün Örümcek Adam filmlerinde de aynı şekilde işlemektedir. Bütün filmlerin hikayesi büyük oranda kendine özgü olsa da, tehdit etrafındaki çember, kahramanın mücadelesindeki amaç ve sonuç hep aynı kalmaktadır. Süper kahraman filmleri sistem dışı olası bütün arayışları daha kaynağında bulup karalamakta ve damgalamaktadır, elbette eş zamanlı olarak başka hesaplar da görülmekte, sistemin yok oluşla ilgili korkuları da gün yüzüne vurmaktadır. Döngünün sistematiği, tehditlerin niteliği diğer süper kahraman filmlerinde de aynı şekilde gözlenebilmektedir.

## 3.7. DEMİR ADAM "TEHDİT ASLA BİTMEZ, SİLAHLAN!"

### 3.7.1. *Demir Adam* (2008)

Yönetmenliğini Jon Favreau'nun yaptığı, senaryosunu Arthur Marcum, Matthew Hollaway, Mark Fergus ve Hawk Ostby'nin yazdığı filmde, Demir Adam rolünü Robert Downey Jr. canlandırmaktadır. Filmin diğer yıldız oyuncuları Terrence Howard, Gwyneth Paltrow, Jeff Bridges'dir. Bir silah yapımcısından süper kahraman çıkaran film, kahramanını

güya kötücül amaçlarla silah kullananlardan ayrıştırarak yüceltir. Böylece seyircinin güvenli bir şekilde kendini filmin anlatı diline teslim etmesi hedeflenir ve film deneyimi boyunca yatışmış bir halde her tür ideolojik aktarımı sahiplenmesi beklenir.

Filmdeki tehdidin kaynağı yozlaşmış insanların eliyle kontrolden çıkmış silah sanayidir. Filmin açılışında Tony Stark Afganistan'da askeri bir aracın içinde Amerikan askerleriyle yolculuk yapmaktadır. Tony oldukça neşeli ve keyfi yerindedir. Askerlerle muhabbet ederken "Tabi ya, barış, barış severim. Gerçi barış olsa, işsiz kalırdım" şeklinde bir espri bile yapar. Ancak her şey o kadar komik devam etmez, patlama olur, araçlar ters döner, Tony'nin son gördüğü kendi imalatı olan bombanın hemen dibinde patlamasıdır. Tony uyandığında kendini Afgan teröristlerin elinde bulur.

Film bu açılış sahnesi ardından 36 saat önceye döner. Tony Stark'ın ödül alacağı Zirvedekiler adlı ödül töreninde Tony Stark tanıtılmaktadır. Buna göre, Tony Stark, "ileri görüşlü, dahi, vatansever" bir Amerikalı olarak tanıtılır. Babası efsanevi silah tasarımcısı Howard Stark'tır. Babası ve annesi trafik kazasında ölür. Tony Stark 21 yaşına girene kadar şirketi Stane yönetir, 21 yaşından sonra Tony, Stark şirketine CEO olur. Tony, daha zeki silahlar yaratarak yeni bir çağ başlatır. Silah sanayinin çehresini değiştiren Tony Stark, Amerika'nın çıkarlarını dünyanın her yerinde koruyup gözeterek barışı sağlamıştır. Arkasındaki füze olan fotoğraflarıyla Stark'ın barışseverliği tanıtılır ve ödüle geçilir, ancak Tony ödülü almak için başka birini göndermiş kendisi de kendini eğlenceye vermiştir. Tony'nin eğlence çıkışı Christine Everheart bir kadın muhabir yolunu keser, kadının güzelliğinden etkilenen Tony sorularına cevap vermek için durur. Muhabir Tony'nin pek çoklarınca ve kamuoyunca "günümüzün Da Vinci'si" olarak nitelendirildiğini, ancak bazılarınca da "ölüm taciri" olarak isimlendirildiğini ifade eder. Tony "barışı korumak için silahlara ihtiyacımız olmadığı gün, bebek hastaneleri için tuğla ve kiriş üretmeye başlayacağız" şeklinde silah üreticiliğini savunur. Muhabir ikna olmayınca babasının yaşam felsefesini özetleyen cümleyi aktarır; "barış dediğin diğerlerinden daha büyük bir sopaya sahip olmandır." Tony, babasının Nazilerin yenilmesinde öncülük ettiğini ve Manhattan projesinde çalıştığını söyleyerek savını destekler. Tony, babasının bu yaptıklarının kendisinin ve pek çok kişinin gözünde kahramanlık olduğunu dile getirir. Ancak Christine olaya diğerlerinin gözüyle bakar, onlara göre bu bir vurgunculuktur. Tony, silah konusunda

aradığını bulamayınca konuyu değiştirir, Stark şirketinin gelişmiş sağlık teknolojileriyle kurtardığı milyonlarca hayattan ve açlığı önleyen akıllı tarım çalışmalarından bahseder. Bütün bu çalışmaların sermayesinin askeri ürünler kaynaklı olduğunu söyleyerek, silah üretimini aklamaya çalışır. Christine ikna olmamış olsa da, bir anda kendini Tony'le yatakta bulur. Tony'nin cazibesine dayanamamış, onun esprili teklifini kabul etmiştir.



**RESİM 61: Demir Adam**

Christine uyandığında kendini Tony'nin Kaliforniya'da denizin kenarındaki muhteşem malikanesinde bulur. Christine evine bırakılırken Tony, Afganistan yolundadır. Tony, Afganistan'a yeni silahı Jericho'yu tanıtmaya gitmiştir, bu füze atıldığında havada bölünmekte ve içinden çıkan onlarca güçlü bomba aynı anda farklı yerlerde patlamaktadır. Tony, tanıtım amaçlı bir atış yaptıktan sonra viskisini eline alır, içerken "barışa" diyerek kadeh kaldırır. Tony tanıtım amaçlı atış yaptığı yerden askeri araçlarla ayrılırken filmin başında verilen sahne yaşanır. Patlama sonrası Tony kendini yatakta bulur. Tony'nin göğsüne araba aküsüne bağlı, elektro manyetik mıknatıs vazifesi gören bir alet yerleştirilmiştir, bu alet sayesinde içerde kalan şarapnelin kalbe yürümesi engellenmekte, böylece Tony hayatta kalabilmektedir.

Tony kendisini ameliyat eden Yinsen adındaki doktorla konuşurken içeri onu kaçıran Afganlar girer. "Amerikan tarihinin en büyük kitle katliamcısı" olarak selamlarlar Tony'yi. Afganlar Tony'den kendileri için Jericho füzesi yapmasını istemektedir, Tony'nin diğer silahlarını zaten bir şekilde elde etmişlerdir. On Yüzük Örgütü'nün başı "kim Tony Stark'ın

ürettiği son silaha sahipse bu toprakları o yönetir" diye düşünmekte ve o füzeye sahip olmayı istemektedir. Tony önce reddeder, ancak başka şansı olmadığını görünce hemen planını yapar, örgütü füze yapacağım diye kandırarak zaman kazanır, füze yapması için kendisine verilen malzemelerle ateş gücü yüksek her yeri zırhlı demir bir zırh üretir. Kurşun geçirmeyen bu zırh sayesinde kaçırıldığı yeri, içindeki silahlarla birlikte patlatır ve kaçar.

Tony, Amerika'ya döndüğünde ilk istediği şey Burger olur, markasını göreceğimiz bir şekilde kendisine Burger King getirilir. Ardından ikinci istediği şey olan basın toplantısına geçilir, Tony duygusal bir şekilde konuşmaya başlar. Hissiyatını ve düşüncelerini açıklar. Amerikan askerlerini korumak için ürettiği silahlarla Amerikan askerlerinin öldürüldüğünü görmek ona çok dokunmuştur. Üstelik bundan dolayı hiçbir sorumluluk kabul etmeyen bir sistemin parçası haline geldiği için üzgündür. Tony dünyaya yakıp yıkmaktan daha fazlasını sunabileceğini fark etmiştir. Konuşmasının sonunda Stark şirketinin silah üretimi faaliyetlerini sonlandırdığını açıklar. Bu haber herkeste şok etkisi uyandırır.

Tony kararını vermiştir, kaçırıldığı yerde ürettiği zırhın çok daha donanımlısını çok daha iyisini üretecektir. Ancak bu sefer ürettiği zırh tek olacaktır. Tony üretime başlar, bu sırada şirket yönetiminden uzaklaştırılır. Şirketi hala Afganistan'daki yerel gruplara yasadışı silahlar satmaktadır. Bu satışlar sonucu savaşın ortasında kalan yerel halk mülteci konumuna düşmüş ne yapacağını bilememektedir. Tony bölgeyle ilgili haber dinlerken muhabirin kurduğu cümlelerden biri şudur; "mültecilerin düşündüğü tek şey, birilerinin çıkıp onlara yardım edip edemeyeceği." Tony aynada kendine bakar, evet çağrılan kahraman kendisidir.

Afganistan'ın bir köyünde halk On Yüzük Örgütü'nün üyelerinin zulmüyle inim inim inlerken, çocuklarının gözü önünde babası öldürecekken gökten gelen Demir Adam örgüt üyelerini öldürüp onları kurtarır.



**RESİM 62: Demir Adam pilini değiştirirken...**

Öte yandan Stane'in On Yüzük örgütüyle irtibatta olduğu, silahları doğrudan onun sattığı ortaya çıkar. Tony'nin arkasındaki bıraktığı zırhı On Yüzük örgütünün elinden alan Stane, "teknoloji dünyanın bu tarafındakiler için hep aşil topuğu oldu" diyerek bütün örgütü yok eder. Stane hemen aynı zırhın çok daha ileri bir modelini geliştirir. O sırada Tony, hayattaki her şeyi olan yardımcısı Pepper'i şirkete göndererek bilgisayardan Stane'in ne yapıp ettiğini öğrenmeye çalışır. Stane ürettirdiği zırh için güç kaynağı bulamamıştır, aklına tek yol gelir. Tony'nin evine gelir, "baban atom bombasını yapmamıza yardımcı oldu, sen de yeni nesil silahların kalbi olacak bu reaktörü yarattın, bunlar sayesinde dünyanın gidişatı tekrar rayına oturacak" diyerek kalbine yerleştirdiği reaktörü söker Tony'nin. Stane "ne kadar ironik değil mi Tony? Dünyayı silahsızlandırmaya çalışırken ona en iyi silahı yine sen sundun" diyerek ayrılır. Stane enerji pilini Tony'nin zırhına bakarak üretilmiş zırhın içine takar ve aleti çalıştırır. O sırada Pepper, Stane'in, Tony'yi On Yüzük örgütüne öldürmeye çalıştığını öğrenmiş, S.H.I.E.L.D ajanlarıyla operasyona gelmiştir. Stane'in yaptıklarından gizli örgütler dahil hiçbir devlet kurumunun haberi yoktur. Stane zırhıyla karşılarına çıkar. O sırada Tony de Demir Adam zırhını giyinmiş gelmiştir, ikisi kapışır, Stane kavganın sonunda ölür. Filmin sonunda Tony, basın toplantısında kendini "Demir Adam" olarak adlandırır, böylece süper kahraman olmuş ve daha büyük bir evrene girmiş olur. Son bölümde detaylı şekilde ele alınacak bu evren, sistemin mutlak manada korunduğu, seyircilerin kötü düşüncelerinin süper kahraman filmleri yoluyla yok edildiği alemdir.

### 3.7.2. *Demir Adam II (2010)*

Yönetmenliğini Jon Favreau'nun yaptığı, senaryosunu Justin Theroux'un yazdığı filmde, Gwyneth Paltrow, Scarlett Johonsson, Mickey Rourke, Sam Rockwell, Samuel L. Jackson, Kate Mara, Stan Lee gibi yıldız oyuncular rol olmaktadır. Önceki filmin seyircideki bulduğu karşılığı kullanan film, önceki filme çengellenerek başlar.

Moskova'da izbe bir evde ölmek üzere olan Anton Vanko adındaki fizikçi televizyondan yayınlanan, *Demir Adam*'ın ilk filminin son sahnesindeki Tony Stark'ın konuşmasını izlemektedir. Vanko, Tony'nin babasının arkadaşı ve meslektaşıdır, birlikte Stark şirketinde çalışmışlar, Vanko silah ticaretini yasadışı yollara çekmeye çalışınca Tony'nin babası Howard Stark tarafından kovulmuştur. Vanko, reaktörün çizimlerini oğlu Ivan'a verir, onu Stark'tan intikam alması için görevlendirir ve ölür.

Altı ay geçmiştir, Stark, Demir Adam olarak insanları korumaya devam etmekte, ünü de katlanıp gitmektedir. Kendi fuarına Demir Adam olarak katılıp insanları da eğlendirmeyi bilmektedir. Bir gazete manşeti "Demir Adam Doğu-Batı ilişkilerine istikrar getirdi" diyecektir onun için. Fuarda yaptığı konuşmada, Tony dünyanın onun sayesinde en uzun barış dönemini yaşadığını, onun sayesinde ortalıkta düşman kalmadığını ve bunun gelecek nesillere bırakılacak mirasla ilgili olduğunu söyler. Hemen sonrasında babasının video kaydını dinletir "Teknoloji sayesinde her şeye ulaşmak mümkün, daha iyi hayat, daha iyi sağlık. İnsanlık tarihinde ilk kez dünya barışı imkanı... Teknoloji insanlığın önünde sonsuz imkanlar açar. Yakında teknoloji günlük hayatınızı etkileyecek. İşler daha az yorucu olacak ve boş zaman faaliyetleri için daha çok vaktiniz olacak ve hayatın tadını çıkaracaksınız." Her şey yolunda gitmektedir ancak göğsündeki şarapnelin kalbine ulaşmasını engellemek için kullandığı paladyum elementi yüzünden, kanındaki zehir oranı gittikçe artmakta, bu gerçeği herkesten saklamak dışında bir çözüm bulamamaktadır.

Amerika senatosu tarafından Stark'ın ürettiği Demir Adam zırhları istenir, ancak Stark zırhları vermeyi reddeder. Her ne kadar Senatör Stern, zırhları başka ülkelerin üretebileceğini, Amerikan ordusu için seri üretime geçilmesi gerektiğini söylese de, Stark onlara böyle bir şeyin yakın gelecekte olamayacağını ispatlar. Demir Adam kendini nükleer caydırıcı olarak tanımlar: "Güvendeyiz, Amerika güvende" diyerek ekler; "dünya barışını başarılı bir şekilde özelleştirdim, ben halka bağlıyım ve bu büyük ulusa kendi keyfimce

hizmet edeceğim.” Böylece zırhlar Stark’ta kalır, ancak çok büyük bir sorunu vardır. Onu hayatta tutan Ark Reaktörünün içindeki Paladyum elementinin yerine koyabilecek bir şey hala bulamamıştır ve bu yüzden ölümle burun burunadır. Bu sırrını kimseyle paylaşmayan Stark, yardımcısı Pepper Potts’u şirketinin başına getirir ve kendine Natalie Rushman’ı kişisel asistan olarak alır.

Stark, Monako’da araba yarıştırırken, Ark Reaktörünü kullanarak elektrikli kamçı gibi silahlı olan yeni bir zırh geliştirmiş olan Vanko’nun saldırısına uğrar. Stark, Vanko’yu, Peppet’in yardımıyla etkisiz hale getirip polise teslim eder. Vanko’nun kim olduğunu araştıran Stark, Vanko’nun babasının çalışma arkadaşının oğlu olduğunu, ondan intikam almaya çalıştığını öğrenir.




**RESİM 63: Vanko, Demir Adam’a saldırırken...**

Rakip silah sanayi şirketinin başkanı olan Justin Hammer, Vanko’nun yapabildiklerini görmüştür, bu durumu fırsat bilir. Vanko’yu öldü süsü vererek hapisten kaçırır, Stark’ınkinden daha iyi bir zırh üretmesini ister ondan. Bu sayede ortak düşmanları olan Stark’ın itibarını bitireceklerdir. Vanko, insansız robotlar üretmenin daha iyi olacağını söyler, Hammer da kabul eder.

Öte yandan, ölüme yaklaşan Stark bunalıma girmiş, tamamen kontrolden çıkmıştır. Ordu Stark’ın demir adam zırhlarına el koyacaktır. Amerikan hava kuvvetlerinden arkadaşı

Albay James Rhodes, devreye girer ve zırhlardan birini ordu için çalar. Sonrasında iki farklı demir adam zırhı içindeki Rhodes ve Tony kavga eder. Ancak bu öylesine yapılmış bir kavgadır, nihayetinde Rhodes aldığı zırhı orduya verir.

SHIELD'in başkanı Nick Fury, Stark'ın berbat durumuna müdahale eder. O sırada yardımcı kadın Rushman'ın da SHIELD ajanı olduğu ortaya çıkar. Fury, Stark'ın ölmekte olduğunun farkındadır, Stark'a babasından kalan, yeni bir elementin diyagramını oluşturan bir belge verir. Stark, çalışır ve yeni bir element oluşturmayı başarır. Bulduğu elementi ilk olarak göğsündeki reaktöre kullanır ve zehirlenmeyi sonlandırarak ölüm tehlikesinden kurtulur.

Öte yandan, Stark'ın fuarında Hammer Vanko'ya ürettirdiği insansız savaş araçları tanıtılacaktır. Bütün araçlar robot şeklinde olup ağır silahlarla donatılmışlardır. Stark, Vanko'nun planlarının farklı olduğunu, silahları kullanarak insanları öldüreceğini fark eder, Demir Adam olarak olay yerine intikal eder. Vanko, olduğu yerden bilgisayarla onlarca insansız savaş robotunu kontrol etmeye başlar. O sırada çalıp devlete verdiği demir adam zırhını giymiş olan Rhodes'un zırhı da, Vanko tarafından kontrol edilmektedir. Demir Adam, insansız araçların tamamını yener, hemen sonrasında içinde Vanko'nun olduğu çok daha güçlü bir zırh karşısına çıkar, Rhodes'un yardımıyla onu da yenerler. Ancak bütün araçlara bomba bağlanmıştır, Stark son anda yetişmese Pepper ölecektir. Stark son anda yetişir ve son anda Pepper'i kurtarır.



**RESİM 64: Uzaktan kontrol edilen Demir Adam zırhları**

Filmin sonunda Stark hem aşkını kazanmış, hem de Yenilmezler Teşebbüsü'ne danışman olarak çağrılmıştır. Üstüne ondan nefret eden senatörün elinden üstün hizmet madalyası almıştır.

Filmin son sahnesinde, bu filmin hikayesine dahil olmayan, sonraki filmler için hazırlık için, SHIELD ajanı Coulson'un Meksika'da bir çölde devasa bir çekiç bulunduğu haberini verir. Böylece serinin diğer filmine çengel atılmış, seyirci diğer filme taşınmış olur.

### 3.7.3. *Demir Adam III* (2013)

Yönetmenliğini Shane Black'ın yaptığı filmin senaryosunu Drew Pearce ve Shane Black yazmıştır. Demir Adam rolünde yine Robert Downey'i gördüğümüz filmin diğer yıldızları Gwyneth Paltrow, Don Cheadle, Guy Pearce, Ben Kingsley'dir. Yenilmezler evrenine ait bir film olan *Demir Adam* III, bütün o filmlerin seyirci üzerindeki kazanımlarını kullanır. Seyirci film başlarken bu evrene dahil olmuştur ve bir sıradan ve bir kahraman olarak Demir Adam'ın yanında yerini almıştır.

"Kendi iblislerimizi kendimiz yaratırız" diye başlar film. 1999 yılında Extremis adlı öncü bilim örgütünün kuran kişi olan bilim kadını Maya Hansen'le, Tony Stark gecelik bir ilişki yaşamışlardır. Beynin yeniden kodlanabileceğini söyleyen Maya Hansen, yaşayan organizmaların genetik sistemini hackleyebildiklerini söyler. Bu sayede tüm hastalıkları önleme, eksik uzuvların yeniden çıkmasını sağlamak gibi kazanımlar elde edilebilmektedir. Yine o gece engelli bir bilim adamı olan Aldrich Killian, Stark'a yeni teşebbüsüyle ilgili bilgi verir ve ondan yardım ister. Ancak Stark, onu geleceğim diye çatıya yollar ve asla gelmez. Teklifini olabildiğince kaba bir şekilde reddetmiş, onu aşağılamış olur.

Yıllar sonra, Tony, *Yenilmezler* film serisinde yaşadıkları dolayısıyla panik atak ve stres bozukluğu geçiren biri olmuştur. Uyamamakta ve zamanlarını yeni Demir Adam zırhları üretmekle harcamaktadır, kız arkadaşı Pepper Potts'la da bu yüzden sıkıntılar yaşamaktadır.

Öte yandan, Mandarin adındaki bir teröristin ortaya çıkıp TV'den önce ilan edip sonra Amerika'da terör eylemleri yapması Amerika'yı sarsmaktadır. Bu tür saldırıların birinde Stark şirketinin güvenlik şefi Happy Hogan da çok ağır yaralanır. Mandarin'in yerini kimse bilmemekte ve kimse onu bulamamaktadır. Üstelik olay yerinde bombalara dair hiçbir şey bulunmamaktadır. Stark, ekranlardan Mandarin'e meydan okur, evinin adresini vererek

onu beklediğini söyler. Ancak işler beklediği gibi gitmez. Helikopterle evine yapılan atışlarla evi yerle bir edilir.



**RESİM 65: Mandarin, Amerika'yı tehdit ederken...**

Tony'i uyarmak için gelen Maya, Pepper'le birlikte saldırıdan kurtulur. Maya bütün gerçekleri Pepper'a anlatır ve en son şöyle der, "Naziler için roket yapmadan önce, idealist Werner von Braun uzay yolculuğunu hayal edermiş. Yıldızları gözlermiş... İşte böyle başlangıçta hepimiz masumuz, her şey bilim için sonra ego devreye giriyor. Saplantılar. Ve kafanı kaldırıp baktığında kıyıdan çok da uzaklaşmamışsın. "

Öte yandan, Tony, Mark 42 adındaki zırhıyla birlikte ve can dostu yapay zeka J.A.R.V.I.S ile birlikte Tennessee'de bir kasabada bulur kendini. Pepper dışında herkes Tony'i öldü zannetmektedir ve Tony zırhını şarj edemediği için kullanamamaktadır. Tony, 10 yaşlarındaki Harley'nin yardımıyla araştırmalar yapar, bombaların Extremis deneyinin maruz bırakılan kişilerin kendileri olduğunu anlar. Bu tür kişiler bomba gibi patlayabilmekte, kopan uzuvları yeniden çıkmakta, ateş adam türünden bir şeye dönüşmektedirler.

Stark, Mandarin'in Miami'deki yerini bulur, ancak evin içine girdiğinde beklemediği bir şeyle karşılaşır, Mandarin olarak insanları tehdit eden kişi İngiliz oyuncu Trevor Slattery'dir, para karşılığında tutulmuş, olaylardan habersiz biridir. Mandarin'i, Hansen'in Extremis grubuna katılmış olan Killian yaratmış ve onun arkasına saklanarak terör eylemlerini gerçekleştirmektedir. Killian'ın amacı yeni bir terör savaşı yaratmak, arz ve talep

kendi yaratarak silah fiyatlarını belirlemektir. Pepper'i ele geçirmiş olan Killian, Tony'i de ele geçirir, şöyle der ona Killian: "ben çatıdan şehre bakarken orada olduğumu bilen yoktu. Kimse beni görmüyordu. Kimse bana bakmıyordu. Önümdeki yıllar boyunca bu bana rehberlik eder diye düşündüm. Anonimlik yani. Her şeyi sahne arkasından yönetiyorsun. Çünkü kötülüğe bir çehre kazandırmış oluyorsun. Bin Laden, Kaddafi, Mandarin. İnsanlara bir hedef gösteriyorsun." Killian, Pepper'a da Extremis tecrübesini uygular.



**RESİM 66: Killian**

Killian, yaratacağı yeni terör savaşı için Amerikan Başkanı'nı kaçırmıştır, Mandarin ismiyle canlı yayında öldürecektir. Kendi kız çocuğunun eksik ayağının çıkmasını umut eden Amerikan Başkan Yardımcısı da Killian'la işbirliği içindedir. Ancak Stark, tutulduğu yerden kaçar, Rhodes'la buluşur ve başkanı kurtarmak için harekete geçerler. Başkan'ın uçağına havada giren Stark, başkanı uçakta bulamaz, ancak düşmekten olan uçaktan yolcuları kurtarır.

Killan petrol tankerlerinde yakarak Amerikan başkanını öldürecektir. Tony ve Rhodes son anda yetişir ancak Killian ve adamları karşısında zırhsız bir şekilde şansları yoktur. Tony'in ürettiği insansız da çalışan demir adam zırhları imdada yetişir, onlarca zırh Başkan'ın tutulduğu gemiyi kuşatır. Tony ve zırhları sayesinde Killian yok edilir, başkan ve Pepper kurtarılır. Tony zırhları yok eder, ancak Demir Adam'lığı zırhlarla birlikte yok olmaz. Son sahnede bütün bu olup bitenleri Tony'nin, doktor Bruce Banner'e anlattığını görürüz. Silah

sanayinden idealizme, yapay zekadan, teröre kadar her şeyi sorgulayan film, bütün sorgulamalarını sistem yararına yapar. Bunun nasıl olduğuna dair detaylı analiz sonraki bölümlerde yapılacaktır.

## 3.8. DEMİR ADAM FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

### 3.8.1. Demir Adam Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

*Demir Adam* filminde, Yerleşik Düzen olarak adlandırdığımız ilk safhada her şey yerli yerindedir. Tony Stark'ın silah şirketi silah üretip satmakta, Tony kazandığı paralarla gününü gün ederek yaşamaktadır. Bir silah üreticisi olan Tony, silahlar sayesinde barışı sağladığını düşündüğü için vicdanı da rahattır. Üretilen silahlarla dünyanın her yerinde gücünü sergileyen ve Amerikan askerlerini koruyan Pentagon da rahattır. Dünyanın bir yerlerinde birileri ölmektedir, ancak bu düzen için önemsizdir. Afganlara ne olursa olsun, bu durum filmin olay örgüsünde asla tehdit döngüsünü başlatacak kadar önemli sayılmaz. Bir tehdidin, sistem tarafından tehdit olarak tanımlanabilmesi için işin ucu muhakkak Amerikalılara ve onların şahsında uygar dünyaya temas etmelidir. Bu filmde de öyle olur. Tony, bir Afgan örgütü tarafından kaçırılınca işler değişir. Tony, ürettiği silahların teröristlerin eline geçtiğini ve böylece Amerikalılara karşı kullanıldığını görür. Böylece tehdit döngüsü başlamış olur.

*Demir Adam II* filminin Başlangıç Hali'nde bütün Amerika tam da olması gerektiği gibi güvendedir. Demir Adam bütün suçluların işini bitirmiş, Amerika'yı güvenli kılmıştır. Üstelik bunu açıkça söylemekte, kendisini "nükleer caydırıcı" olarak ilan etmektedir. Amerika güvendeyse, sistemin çarkları işliyorsa, ne kötü olabilir? Demir Adam zehirlenmekte ve ölecektir, ancak bu bile sistem için bir tehdit teşkil etmez ve döngüyü başlatmaya yeterli olmaz. Her ne kadar Amerika'nın koruyucusu olsa da, başka koruyucular da vardır, sisteme yönelen bir tehdit yoksa, her bir kahraman feda edilebilir. Gelgelelim, sistem her zaman korkularla yaşamaktadır. Besleyip büyüttüğü teknoloji canavarının onu ısıracağından korkmaktadır. Bu filmin tehdidinin kaynağı da bu korkudur. Vanko adındaki suçlu dahi kendi başına silah üretmekte, sistemin kontrolü dışında tehlikeli işlere girişmektedir. Tehdidin çıkış noktası burasıdır, böylece sonraki evreye geçilir.

*Demir Adam III* filminde, Tony Stark'ın dış sesiyle başlayan hikayede dış sesin gerçekleştiği zamanlar sıkıntısızdır, Tony birine derdini anlatmaktadır. Dışarıdaki dünyada bir

tehdit veya tehlike mevcut değildir. Sistemin çarkları sorunsuz işlemektedir. Her ne kadar Tony'nin uykusuzluk, panik atak gibi sorunları olsa da bunlar yine bu döneme ait sorunlar olup, sıradan herkesin yaşayabileceği sıkıntılardır. Bu film düzen ve düzene dönüş safhalarının bitişik olduğunun tam anlamıyla ortaya koyar. Nitekim, Tony'nin dış sesi kesilince hikayeye gireriz ve Mandarin adındaki bir teröristin Amerika'yı kasıp kavuran bombalı terör eylemleri yaptığını görürüz. Böylece düzene yönelik tehditlerin ortaya çıkmış olduğu, yani tehdit safhasına geçilmiş olduğu ortaya çıkar.

### 3.8.2. Demir Adam Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Demir Adam* filminde Tony'nin Afganistan'da On Yüzük adındaki örgüt tarafından kaçırılmasıyla tehdidin ilk adımları ortaya çıkar. Tony kaçırıldığı esnada ürettiği silahların teröristler tarafından, üstelik Amerikalılara karşı kullanıldığını görür. O halde bu film özelinde tehdit, kontrolden çıkmış silah ticaretidir. Kapitalist sistemin can damarlarından biri olan ve asla vazgeçemeyeceği bir dal olan silah ticareti sistemin elinden kaçmış, illegal ellere geçmiştir. Yarattığı süper kahramanın şahsında sistem bu ticarete karşı çıkmalı ve dur demelidir. Bu aynı zamanda silah ticaretinin yasal şekilde yapıldığı takdirde olumlu bir şey olacağının da göstergesidir. Stark şirketindeki yönetici Stane'in silah ticareti ve teknolojisini yoldan çıkarması ve kendi menfaatlerine kullanması sistemin üstesinden gelemeyeceği bir şeydir. Silah ticareti her ne kadar sistemin can damarlarından biri olsa da, kontrollü ve yasal şekilde yapılmalıdır. Yasallığın kaynağı elbette sistemdir. Nitekim yasal olanın bittiği yere de o karar vermektedir. Stane, Tony'nin ürettiği süper zırhın aynısından üretip süper güçlü askerler yaratmayı planladığında, üstelik bunu FBI ve CIA gibi kurumlardan bağımsız olarak yaptığında yasallık sınırlarını çoktan aşmış, önceden teknoloji olanın şimdi terör olduğu evreye geçmiştir. O halde çok daha iyi bir zırh üretmiş olan Tony harekete geçmeli, kontrolden çıkmış Stane'in şahsında, kontrolden çıkmış silah ticaretini yola getirmelidir. Böylece mücadele evresi başlar.

*Demir Adam II* filminde Vanko'nun, Tony'den intikam almak için ürettiği elektrikli kırbaçlara sahip olan zırhla tehdit ortaya çıkar. Aslında tehdit Vanko'nun ürettiği savaş aygıtı değil, pek çok süper kahraman filminde olduğu gibi kontrolden çıkmış bilimdir. Nitekim, ilk kapışmada Vanko yenilir ve hapsedilir, ürettiği cihaz da elinden alınır. Ancak tehdidin

bertaraf edilmesi bir yana esas tehdit o anda ortaya çıkar. Vanko dehasını ve iştahlı silah tüccarlarının fırsatçılığını kullanarak kendisine bir robot ordusu yaratır. Bu ordu esasında insansız araçlardan müteşekkil tam donanımlı silahlara sahip bir robot ordusudur. Bu türden projeler zaten gerçek hayatta da yapılmakta, Amerikan ordusu tarafından Afganistan benzeri bölgelerde kullanılmaktadır. Ancak, bu tür silahların mucitlerinin, yani sistemin hep şöyle bir korkusu vardır, ya bu tür silahlar bize karşı kullanılırsa? İşte şimdi kullanılmaktadır. O halde önce kontrolden çıkmış savaş sanayinin kötülüğü gösterilmeli ve sonra süper kahraman göreve çağırılmalıdır. Planlandığı gibi önce Vanko'nun ordusunu halk için nasıl bir tehdit olduğu, rastgele herkesi öldürebileceği gösterilir, hemen sonrasında kahraman, Demir Adam göreve çağrılır ve böylece mücadele safhası başlar.

*Demir Adam III* filminde Mandarin adlı teröristin Amerika'da yaptığı bombalı eylemler tehdit evresine geçişi sağlar. Nitekim düzen bozulmuş, insanlar tedirginliğe kapılmış, sistem belirsizlikle sınanmaktadır. Ne ki, sistem bu noktada bizi bir itirafla başbaşa bırakır. Filmin başında Mandarin olarak sunulan tehdit, aslında sahte bir tehdittir. Eylemleri gerçek, ancak kendisi sahtedir. Bir aktör olan Mandarin, bir bilim adamı tarafından, yani bir Amerikalı tarafından tasarlanıp piyasaya sürülmüştür ve Mandarin'in kumandası o adamın, yani Killian'ın elindedir. Filmde Killian'ın açıkça söylediği gibi, Mandarin, Bin Ladin, Kaddafi fark etmez, onları bir kukla gibi oynatan el yine Amerika'nın içindedir. Peki film neden bizi böyle bir itirafla baş başa bırakmıştır? Kendi içinde bir hesaplaşmanın ürünü müdür bu? Elbette her şey düşünülebilir, ancak şurası bir gerçektir ki, Bin Ladin gibi çok sınırlı güç ve kaynağa sahip grupların Amerika için asla bir tehdit oluşturamayacağını itiraf vakti gelmiştir. Film de bunu dile getirir. Yani öyle bir durumdur ki bu, sistemin her şeyi söyleyebileceği bir zaman vardır, vaktinden önce söyleyen terörist, sonra söyleyen teröristtir, vaktinde söyleyen ise kahraman olur. Görüldüğü gibi, sistem düşmanını da kendi atamakta, öyle herkese düşmanlık payesi vermemektedir. Bir zamanlar Afganistan'ın dağlarındaki bir örgütün Amerika için en büyük tehdit olduğuna inandırılan Amerikan ulusuna, şimdi de, onlar sadece maske, asıl tehdit içimizde düşüncesi aşılanmalıdır. Demek ki sistemin daimi korkusu, sistemin içinden gelebilecek tehditler kaynaklıdır. Nitekim görüldüğü gibi, tehditlerin çoğu sistemin tedrisatından geçmiş kaçık bilim insanları kaynaklıdır. Bu film özelinde de durum böyledir, Killian ürettiği bir bilim insanıdır. Ne ki yoldan çıkar, o kadar çıkar ki bir petrol şirketinin başkanını öldürür ve Amerikan Başkanı'nı öldürmek için kaçırır. İşte tehdidin zirve

yaptığı nokta burasıdır. Üstelik Killian bütün bunlarla yeni bir terör savaşı yaratmanın peşindedir. Kahramanın müdahale vakti gelmiş de geçmektedir, böylece mücadele safhasına geçilir.

#### 3.8.3. Demir Adam Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Düzenin Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

*Demir Adam* filminde Stane'in kendine yaptığı zırhla zirveye çıkan tehdide, Tony'nin müdahalesiyle mücadele evresi başlar. Elbette Tony yalnız değildir, FBI ve CIA yanındadır. Yani Tony, yasadışı silah teknolojisi ve ticaretiyle çarpışırken aslında devletin, yani sistemin temsilcisidir. Nitekim, yasadışı silah ticaretiyle satılan silahlarla Amerikan askerleri ölmekte, Tony esasında bunu durdurmak için harekete geçmektedir. Bu sırada kurtardığı Afganistan'daki bir köy halkı ise tehdit yaratamayacak kadar küçük, sadece kahramanın işlevinin yerine getirilmesi için bir araç olarak hikaye yerleştirilmiştir. Tony, Amerikalıları korumak için ürettiği silahlarla Amerikalıların öldüğünü görünce silah üretiminden soğumuştur. Yani, ürettiği silahlarla katledilen Afgan halkı ve diğer halklar umurunda bile değildir. Öyle ki, mücadelenin gerçekleştiği yer de Amerika olur. Demir Adam zırhına bürünmüş Tony, yine aynı zırha bürünmüş Stane'le kapışır. Bu kapışma, Amerika'nın yasadışı silah ticaretiyle olan mücadelesinin süper kahramanlar üzerinden anlatılmasıdır aynı zamanda. Nihayetinde Tony kavgayı elbette kazanır, Stane ölür. Böylece başa dönülür.

*Demir Adam II* filminde Demir Adam'ın, hacklenmiş insansız savaş robotlarıyla olan kavgası mücadele safhasını oluşturur. Aslında bu yasal kılınmış silahlarla, tehdit olarak nitelendirilmiş silahların kavgasıdır. Üstelik tehdit olarak atanan silahta Amerikan ordusunun, senatosunun da hatası vardır. Stark'ın zırhına el koyarak bir tehdide dönüşmesine imkan sağlamışlardır. O halde özel silah şirketlerine yönelik devlet müdahalesi de alttan alta yerilmektedir. Aklı başındaki silah tüccarları yapmaları gerektiği gibi güvenli silah ticareti yapmaktadır zaten. Vanko'nun Hammer adlı silah imalatçısını kullanarak yaptığı teşebbüs Demir Adam eliyle yok edilir ve böylece döngü başa döner.

*Demir Adam III* filminde, Killian'ın Amerikan Başkanı'nı kaçırarak terör savaşı yaratmak arzusuyla mücadele safhası iyice belirginleşir. Tony, hem sevdiği kadını, hem Başkan'ı kurtarmak için harekete geçmiştir. Üstelik yanında insansız da çalışabilen onlarca

demir adam zırhı vardır. Tony, Rhodes ve Pepper'ın da yardımıyla Killian'ı öldürür, Başkan'ı kurtarır, kavga kayıpsız galibiyetle sonuçlanır ve her şey yine başa dönmüş olur.

#### 3.8.4. Demir Adam Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

*Demir Adam* filminde Tony'nin Demir Adam olarak Stane'i öldürmesiyle tehdit bertaraf edilir ve düzen yeniden tesis edilir. CIA gibi devlet kurumlarının Tony'ye yardımcı olmasından anlaşılmaktadır ki, Amerika, eğer satılan silahlar Amerika'ya karşı kullanılıyorsa yasadışı silah ticaretine karşıdır. Demir Adam, devlete sırtını yaslayarak, yoldan çıkmış, yozlaşmış, sistem için bir tehdit haline gelmiş Stane'yi bertaraf ederek silah ticaretini de kurtarmış olur. Her şey tekrardan sistemin çizdiği sınırlara çekilir. Bu sayede hayat olması gerektiği gibi akabilecektir.

*Demir Adam II* filminde Demir Adam'ın Vanko'yu ve onun insansız araçlarını yenmesiyle düzen yeniden kurulur ve pekiştirilir. Her şey tekrardan başladığı yere döner. Üstelik, Tony'nin artık hayati tehlikesi yoktur. Üstelik sevdiği kadınla ilişkiye başlamış, her şey sorunsuz gitmektedir. Dahası, Tony hem Yenilmezler Teşebbüsüne dahil edilir, hem de Amerikan senatosu tarafından ödüllendirilir. Tony, sistemi korumak, yasadışı silah ticaretine ve imalatına engel olmak için yaptığı mücadelenin karşılığını fazlasıyla almıştır. Dev seyirci kitleleri de Amerika'nın dünya barışını sağlamak için ürettirdiği silahları "kötü amaçlı" kişilerin eline geçtiğinde ne olacağını görmüştür. Böylece her şey kaldığı yerden, olması gerektiği gibi ve hatta daha da mükemmel bir şekilde devam edebilir.

*Demir Adam III,* filminde Tony'nin Killian'ı yok etmesiyle son safhaya geçilir. Ancak bu film özelinde başlangıç ve son safhalar tam anlamıyla birbirine iliştirilmiştir. Nitekim, film Tony'nin dış sesiyle açılır ve hikaye bittiğinde tekrar dış sese dönülmüş olur. İlk ve son evrede tehdit yoktur, sistem olması gerektiği gibi işlemektedir, her şey yolundadır. Aradaki iki evrede tehdidi ve mücadeleyi görürüz ve sonra yine eski sisteme dönülür.

### 3.9. HULK "BİLİMLE OYNAMA, SÜPER KAHRAMAN OLURSUN!"

#### 3.9.1. *Hulk* (2003)

Yönetmenliğini Ang Lee'nin yaptığı, senaryosunu James Schamus, Michael France ve John Turman'ın yazdığı filmde, Hulk rolünü Eric bana oynarken, filmin diğer yıldız oyuncuları Jennifer Connelly, Sam Elliott, Nick Nolte, Josh Lucas'tır.

David Banner, insan DNA'sını geliştirerek süper bağışıklık kazandırmaya çalışan, Amerikan devleti adına General Ross insan denekler kullanmasına izin vermeyince, deneylerini kendi üzerinde yapan bir genetikçidir. David, bulduğu DNA geliştiricileri kendine enjekte eder, bir müddet sonra karısı hamile kaldığında çocuğunun DNA'sının farklı olacağını bilmektedir. David'in oğlu Bruce doğar, yaralarının hemen iyileşmesi dışında çok bir farklılık yoktur Bruce'da. O sıralarda David yanlışlıkla karısını öldürür ve akıl hastanesine kaldırılır. Büyük şok yaşayan Bruce hatıralarını bile hatırlayamaz durumu gelir, başka bir ailenin yanında başka bir isimle büyür, biyolojik babasının öldüğünü düşünmektedir.

Otuz yıl sonra, Bruce Banner, Berkeley'deki Kaliforniya Üniversitesi'nden mezun olmuş parlak bir bilim adamı olmuştur. O da babası gibi bağışıklık sistemlerinin güçlendirilmesi üzerine çalışmaktadır. Bruce'un, meslektaşı, arkadaşı ve sevgilisi Betty'le yaptığı deneyler ordunun da ilgisini çeker. Orduya çalışan Major Talbot, süper güçlü askerler yaratmak için bu deneyleri kullanmak ister. Bruce bu teklifleri çok net bir şekilde reddeder.

O sıralarda akıl hastanesinden bırakılmış olan David Banner tekrardan oğlunun hayatına girer. General Ross'da olayın tekrar içine girmiştir, çünkü Bruce'un kız arkadaşı Betty onun kızıdır.

O sıralarda bir deneyde bilimsel bir kazaya maruz kalan Bruce şaşırtıcı bir şekilde ölmez. Nanomedler normalde temas ettiği herkesi öldürmektedir, ancak Bruce'a bir şey yapmamışlardır. Tam tersine Bruce'un değiştirilmiş DNA'sıyla eşleşmiş, ona farklı bir şeye dönüşme potansiyeli kazandırmışlardır. O gece David oğlunu ziyaret ederek ona babası olduğunu söyler. Öte yandan, David oğlundan aldığı kanlarla köpekler üzerinde deneyler yapmaktadır. Bruce herkesin üzerine gelmesiyle bunalmış, laboratuvarına ordu tarafından el konulacağını duyunca da çileden çıkmıştır. Öfkesi dönüşümü tetikler ve Hulk'a dönüşür. Hulk bütün laboratuvarı yok eder ve sonrasında kendi evinde Betty tarafından hiçbir şeyi hatırlamaz vaziyette bulunur.

Bruce geçirdiği dönüşümü hatırlamamaktadır. General Ross gelir, hem laboratuvardan arda kalanlara el koyar, hem de Bruce'u gözetim altına alır. Öte yandan, David mutasyona uğrattığı köpekleri Betty'nin üzerine salmıştır. Bunu duyan Bruce yardım için çıkacaktır ki, Talbot onu engellemeye çalışır. Bruce iyice sinirlenince tekrar Hulk'a döner, Talbot'u duvardan duvara vurur, etrafındaki polisleri devirip ayrılır. Hulk, Betty'nin yanına gelir, köpekler Betty saldırır, Hulk bu mutant köpekleri öldürür. Sonrasında tekrar Bruce'a dönüşür.



**RESİM 67: Hulk**

Sonraki sabah, Bruce çölün ortasındaki bir askeri üsse deney için götürülür. Öte yandan, David Banner da yaptığı deneylerle dokunduğu şeyin özelliklerini emme özelliğini kazanmıştır. Talbot'un derdi ise Hulk'un gücünden ve rejenerasyon özelliğinden yararlanmak niyetindedir. Bunun için Bruce'u Hulk'a döndürerek, kanından örnek alacaktır. Bruce, Hulk'a döner, ancak Talbot örnek alamadan üsten kaçar. Hulk, tanklar, helikopterler ve uçaklarla savaşır, hepsini yener. San Francisco'ya gelmiştir ki, Betty karşısına çıkar ve bu sayede yatışıp Bruce'a döner tekrar. Öte yandan, David oğluyla son kez görüşme karşılığında teslim olmayı kabul etmiştir, bu imkan ona verilir. David önce oğlunu ikna etmeye çalışır. David'e göre, insan doğası geliştirilmeli, bütün sınırları ortadan kaldırılmalıdır, böylece insan Tanrı'nın ötesine gidecek yolu açabilecektir. David "Üniformalı adamlar bütün dünyaya kendi işe yaramaz kurallarını dayatıyorlar, insanlığı verdiği zararları düşün. Şunu bil ki, onları, bayraklarını, milli marşlarını, hükümetlerini bir anda yok edebiliriz" diyerek amacını ifade eder. Ancak ne derse desin Bruce ikna olmaz. David ortamdaki elektrik kablolarından birini kopararak ısırır ve enerjiyi çeker. O sırada Bruce da Hulk'a dönüşmüştür. Aralarında

büyük bir kavga başlar. Bruce, kendisindeki özelliği emmeye çalışan David'e hepsini aniden göndererek onu patlatır. Ancak eş zamanlı olarak nükleer bomba onlara ateşlenmiştir. Patlamanın ardından ikisinin de öldüğü zannedilir, ancak bir yıl sonra Bruce'un Amazon yağmur ormanlarında askeri bir kampta doktorluk yaptığı görülür. Böylece sisteme başkaldıran ve alternatif arayan David ölürken, sistemin muhafızlığını seçen Bruce hayatta kalır.

### 3.9.2. *İnanılmaz Hulk* (2008)

Yönetmenliğini Lois Leterrier'in yaptığı, senaryosunu Zak Penn'in yazdığı filmde, Hulk rolünü Edward Norton oynamaktadır, filmin diğer yıldız oyuncuları Liv Tyler, Tim Roth, William Hurt, Tim Blake Nelson, Ty Burrell, Christina Cabot'tur. Önceki filmle çengellenen film, seyirciyi filmin evrenine sürükler ve macera başlar.

Bruce Banner'ın, önceki filmde gerçekleşen ve onu Hulk'a dönüştüren olayları hatırlamasıyla film açılır. Bruce'un sevdiği kız Betty'nin babası General Ross, Bruce'un yıllarca kaçmasına neden olmuş, her yerde onu aramaktadır. Ross'un amacı, Bruce'un Hulk halinin örneğini almak, onu kopyalayarak süper güçlü askerler yaratmaktır. Bruce, Brezilya'da mütevazi bir hayat sürmekte, internetten irtibat kurduğu Bay Mavi adındaki bilim adamıyla Hulk'a dönüşmesini önleyecek bir çözüm aramaktadır. O sıralarda Banner öfke kontrol dersleri de almakta, bu sayede 5 aydır Hulk'a dönüşmemeyi başarmıştır.

Öte yandan General Ross bir şekilde Banner'ın yerini bulmayı başarır, tam teçhizatlı askerleri ve uzman bir asker olan Emil Blonsky'yle operasyona çıkar. Banner, kovalanırken ayrıca bir çeteyle kavgaya girişir, çok öfkelenir, Hulk'a dönüşür, önüne çıkan herkesi ezer, kaçar gider. Hulk, Bruce'a dönüşerek Amerika'ya geri döner. Betty'yi bulur, Betty o sıralarda yeni bir erkek arkadaş edinmiştir ancak, Bruce'u görünce her şeyi unutup ona döner.

Öte yandan, Blonksy neyle savaştığını görmüş, Hulk'un süper asker çalışmalarının bir ürünü olduğunu öğrenmiştir. Blonsky, eldeki süper güçlü asker serumundan gönüllü olarak kullanmak ister. Ross'un izniyle serumu kullanan Blonsky çok güçlü ve çevik hale gelir. Blonsky'nin başında olduğu birlik, Culver Üniversitesi'nde Bruce'u yakalamaya çalışırlar, ancak Bruce, Hulk'a dönüşüp ellerinden kaçar, Betty de yanında götürür. Bruce, Betty'le birlikte Bay Mavi'yi bulur, Bay Mavi üniversitede çalışmalar yapan Samuel Sterns

adında bir bilim adamıdır, Hulk'un ortaya çıkmasını engelleyecek bir karışım üzerinde çalışırlar. Ancak Sterns'in, Banner'ın kan örneklerini aldığı ve insan evriminin yeni safhasına geçmek için kullanmak istediği anlaşılır. Kendi aralarında tartışırlarken, Ross'un başında olduğu birlik yerlerini bulur ve onlara saldırır. Bruce'u uyuşturup yakalarlar. Ancak, o sırada Stern, Bruce'un kanını kendine enjekte ettirmiş ve Hulk benzeri bir canavara dönüşmüştür. Bu canavar New York sokaklarını birbirine katarken, Ross, onu alt etmesi için Bruce'u serbest bırakır, Hulk olan Bruce onun karşısına çıkar ve onu yener. Ancak hala yasal biri değildir, Amerikan ordusundan kaçması gerekmektedir ve kaçar gider.



**RESİM 68: Hulk'un kanından çıkan canavar.**

31 gün sonra, Banner'ın İngiltere'de olduğu ve artık Hulk'a dönüşmesini kontrol edebildiğini görürüz. Artık gücü kontrol altına almıştır. Tony Stark'ın, Ross'a "Yenilmezler" girişiminden bahsetmesi de bunun üzerine eklenir. Hulk, artık tam anlamıyla bir süper kahramandır. Böylece sistemin emrine verilmiş ve muhafızlardan biri olarak kılınmıştır.

## 3.10. HULK FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

### 3.10.1. Hulk Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

*Hulk* filminde, Hulk'un babası David Banner bilimin tehlikeli uçlarında çalışmalar yapmadan önce düzen muntazamdır. Sistem herkese mutluluk dağıtmakta, her şey olması gereken ritimde ilerlemektedir. Öyle ki, David Banner'in insanın bağışıklık sistemini geliştirmek için yaptığı çalışmalar Amerikan devleti tarafından tehlikeli bulunarak yasaklanır.

Bu aynı zamanda sistemin bilime çizdiği sınırdır. Bu sınır Başlangıç Hali'nin, yani Yerleşik Düzen'in de sınırıdır aynı zamanda. Bu sınırlardan öteye geçildiği takdirde meşruiyet kaybolur ve yasal olan tehdide dönüşür. Bu filmde de öyle olur, David Banner kendisine çizilen sınırları ihlal eder ve böylece tehdidi tetikleyecek adımı atmış olur.

*İnanılmaz Hulk* filminin başlangıcında Amerika'da her şey yerli yerindedir, düzene yönelik tehdit içeren hiçbir şey yoktur. Hatta öyle ki, General Ross, olası tehditlerin önlemini almak için araştırmalar yapmakta, Bruce'u bulmaya çalışmaktadır. Aslında Bruce için de işler yolundadır. Hulk'a dönüşmesinin engelleyecek çareler aramakta, öfke kontrol dersleri alarak kendini dizginleyebilmektedir. Bu mükemmel hal, yine sistemin verdiğinin daha fazlasının istenmesiyle bozulur. Ross, süper güçlü asker projesini büyük bir arzuyla gerçekleştirmek istemektedir. Bu istek tehdidi çağıran bir istektir, çünkü sistemin denge ve denetleme mekanizmalarından geçmemiş, iyi niyetli bile olsa "sapkın" bir istektir. Nitekim sonraki evreyi başlatan da bu istek olur.

### 3.10.2. Hulk Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Hulk* filminde David Banner'in devletin kendisine yasaklamasına rağmen insana süper bağışıklık kazandıracak karışımı kendisine enjekte edilmesiyle tehdit belirir. Tehdit pek çok süper kahraman filminde olduğu gibi yoldan çıkmış, sınırları aşmış bilimin yarattığı bir tehdittir. David'in karışımı hemen sonuç vermez, ancak doğacak olan oğlunda bambaşka bir tabiata neden olur. David'in oğlu Bruce, süper bağışıklığa sahiptir. Böylece tehdit büyümeye başlar. Bruce'un yaptığı deneyler sonunda yeni etkileşimler alarak Hulk'a dönebilmesi tehdidin zirve noktasıdır. Bu noktada kahramanın tehdit olarak sunulduğunu görebiliriz. Ancak Bruce'u frenleyecek bir ajan çoktan bulmuştur. Bruce'un aşık olduğu güzel Betty bu iş için biçilmiş kaftandır. Kahramanın sisteme olan bağı gibi kullanılan Betty'ye duyduğu aşk, Bruce'u tehdit olmaktan çıkarır. Her ne kadar Amerikan devleti onu tehdit olarak algılasa da Hulk haliyle bile olsa, insanlara zarar vermeyen ve nereye atılsa Betty'e koşup giden aptal aşık bir devdir o. Bu sayede iki kez devlete bile teslim olur. O halde döngünün tamamlanabilmesi için, Bruce'un mutasyonun arz ettiği tehdit dışında başka tehditler olmalıdır. O tehdit Bruce'un babasında temerküz eder. David de mutasyona uğramış, dokunduğu nesnelerin özelliklerini çekebilecek gücü kazanmıştır. Üstelik David gerçekten

yoldan çıkmış bir adam, bütün gücü kendisinde isteyen biridir ve insanları küçümseyerek yeni bir devrim peşindedir. İşte sistemin canını sıkacak tehdit budur. O halde Hulk göreve çağrılmalı ve gerekiyorsa baba oğul birbirine kırdırılmalıdır. Böylece mücadele safhasına geçilir.

*İnanılmaz Hulk* filminde, Ross'un süper güçlü asker projesi tehdidi tetikler. Ross'un amacı Hulk'u bulup ondan örnekler alarak Amerikan ordusuna süper güçlü askerler kazandırmaktır. Ancak bu kötü ve yerilmiş bir istektir, neden derseniz, çünkü sistem henüz bunun vakti geldiğini düşünmemektedir, öyle ki Tony Stark filmin sonunda bizzat ifade edecektir bunu. Sistemden hızlı giden, sistemin düşmanıdır. Ross'un süper güçlü asker projesi Hulk'u bir tehdide dönüştürür. Ama Hulk, sevgilisi Betty sayesinde kontrol altına alınmıştır. Ancak, süper güç serumunu başka bir askere, Stern'e enjekte edilince işler değişir. Stern, üstüne de Hulk'un kanını kendine enjekte edince ortaya bir canavar çıkar. Bu canavarın adı aslında kontrolsüz güç canavarıdır. Kontrolsüz güç sistemin en çok korktuğu şeylerden biridir. Çünkü sistem kontrolü sever, terör bile olursa kontrol altındaysa korkunç değildir. Hatta dünya savaşı bile çıksa sistemin kontrolü altındaysa o da tehdit olamaz. Ancak kontrolden çıkmış, büyük efendilerin hakimiyet alanından kaçmış bir damla kan bile olsa o ölümcül bir tehdittir ve yok edilmelidir. Bunun için Hulk göreve çağrılır ve kontrolsüz güce dizgin vurmak ve onu sistemin lehine yok etmek için harekete geçer.

#### 3.10.3. Hulk Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Düzenin Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

*Hulk* filminde bütün gücü ele geçirmeye çalışan babası David'le çarpışan Bruce mücadele safhasını başlatır. Bu mücadele sistemin menfaati için babasını gözden çıkarmış sadık kahramanı mücadelesidir aynı zamanda. David'in bütün gücü kendinde toplamaya çalışması, iktidar arzusuna yapılmış bir yergidir aynı zamanda. Yani, David'in yoldan çıkmışlığı güç istenciyle paraleldir. Sistem, dışında her tür iktidar ve güç yaratma hevesinde olanlar daha zihinlerinden bu niyeti geçirdikleri an tehdide dönüşmüş, yoldan çıkmış olurlar. Böylesi insanları kendi ailesi de dışlamalı, gerekiyorsa öldürmelidir. Hulk da öyle yapar. Babasının teklifini kabul etmek yerine ona savaş açar ve babasını öldürür. Ardından, Hulk'a

doğru gelen nükleer bomba patlar ve o da patlamanın içinde kalır. Bu sayede Hulk kötülükten arınmış olarak yaşamaya devam eder, böylece son evreye geçilmiş olur.

*İnanılmaz Hulk* filminde, Hulk'un kontrolden çıkmış ve bir canavara dönmüş olan Stern'in karşısına çıkmasıyla mücadele safhası hızlanır. Hulk, aslında burada insanların sistem dışı istekleriyle savaşmaktadır. Nitekim, Stern'in dönüştüğü canavar, Ross'un süper güçlü asker yaratma hevesinin ürünüdür. Sistem, iyi niyetli dahi olsa sistem dışı isteklerin neler doğurabileceğini herkese gösterir. Bu film özelinde bu New York sokaklarında gezinen bir canavardır. Bu canavarı gören herkes, sınırların önemine ve aşılmaması gerektiğine dair uyarılmış ve ikna edilmiş olur. Nitekim, sistem dışı arzularınıza ve heveslerinize gem vurmazsanız, bir gün sokaklarınızda başıboş gezinen canavarlarla karşılaşabilirsiniz. Bu mesajın verildiği evre sonrasında tekrardan Başlangıç Hali'ne dönüş yapılır.

#### 3.10.4. Hulk Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

*Hulk* filminde Hulk'un babasını öldürmesiyle birlikte tehdit bertaraf edilmiş olur. Sapmış bilim yola getirilmiş, yasadışı iktidar arzuları bastırılmış olur. Bu aslında sistemin kendi iç işleyişine yönelik bir müdaheledir de. Sistem, çarklarının merkezini oluşturan bilim ve teknik alanında çalışanlarına ister istemez her tür bilgi ve teknik imkanı vermektedir. Ancak bu imkanlar sadece sistemin menfaatine çalışmak üzere verilmiş, başka her tür niyet yasaklanmıştır. Ne zaman ki birisi çıkar, kendisine verilen imkanları kendi arzuları doğrultusunda kullanmaya başlar, işte orası tehlikeli bölgedir. Sistemin gözü çalışanlarının üzerindedir ve verdiği imkanları dairesinin dışına çıkanların elinden alacak gücü ve kabiliyeti vardır. Üstelik, kendisine verilene razı olmayanın canı ve ailesi dahil her şeyi elinden alınır. O halde aklına farklı şeyler gelen bilim adamları dikkatli olmalı, ateşin üzerinde yürümeyi göze alacaklarsa, yanacaklarını baştan bilmelilerdir.

*İnanılmaz Hulk* filminde, Hulk'un canavara dönüşmüş Stern'le savaşıp onu yenmesiyle son safhaya geçilir, böylece düzene dönüş yapılır. Gayri meşru istekler ve talepler de ifşa edilip lanetlenmiş olur. Üstelik Bruce artık Hulk'u kontrol altına almıştır. Aslında, Hulk'un şahsında kontrol altına alınan sistem dışı ve sisteme aykırı istekler, arzular ve öfkelerdir. Sistem, boş bıraktığı her yere başka şeylerin sızacağını bildiği için, öfkeden aşka kadar bütün duyguları kontrol altına alır. Bunun için Hulk aşk bağıyla sisteme bağlıdır ve

öfkesini kontrol etmeyi bu sayede öğrenir. Böylece düzen hep olduğu ve olması gerektiği gibi akar gider.

## 3.11. KAPTAN AMERİKA: “HER AMERİKAN ASKERİ KAHRAMANDIR”

### 3.11.1. *İlk Yenilmez: Kaptan Amerika* (2011)

Yönetmenliğini Joe Johnston’un yaptığı, senaryosunu Christopher Markus, Stephen McFleey’in yazdığı filmde, Kaptan Amerika rolünü Chris Evans oynarken, filmin diğer yıldız oyuncuları Hayley Atwell, Sebastian Stan, Tommy Lee Jones, Hugo Weaving, Dominic Cooper, Samuel L. Jackson, Neal Mcdonough’tur. Bir Amerikan askerinin süper kahramana dönüşmesini anlatan film, günümüzde bir batıkta Kaptan Amerika’nın donmuş şekilde bulunmasıyla başlar. Sonrasında İkinci Dünya Savaşı günlerine gider ve hikaye akmaya başlar.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler’e bağlı bir kumandan olan Johann Schmidt, Odin’in hazinesi Tessaract adındaki enerji küpünü aramaktadır. Norveç'teki bir köyde manastırda bulur. Schmidt üzerinde deney yapılmış ve genetiğiyle oynanmış bir asker olarak Hitler’den farklı hedefleri vardır. İnsanlığı geride bıraktığını düşünen Schmidt, Kızıl Kurukafa’ya dönüşmüş, tüm dünyayı ele geçirecek bir gücün peşindedir. Dünyanın efendisi olacaktır. Bunun için dünyanın yarısını havaya uçurmaya hazırdır, bu uçurma işleminin Amerika’dan başlayacak olması hiç sürpriz değildir.

Bu dönemde, Amerika’da gönüllü asker alımları yapılmakta, Nazilerle savaş için kullanılmaktadır. Steve Rogers adındaki hasta ve çelimsiz genç de askere gitmek için çabalamakta, ancak çürük bulunduğu için askere alınmamaktadır. Rogers yine de askere alınmak için çabalamakta, sahte belgeler düzenlemektedir. Doktor Erskin adındaki askeri doktor Rogers’ın askere alınmak için çabalarını görür ve onun yeni süper güçlü asker projesi için uygun kişi olduğunu düşünür. Çünkü Rogers her şeyden önce iyi biridir ve kazandığı gücü kendi çıkarları uğruna kullanacak biri değildir. Erskine geliştirdiği süper asker serumunu Rogers’e enjekte eder, Rogers kaslı ve güçlü bir adama dönüşmüştür, o sırada deney odasına sızan casusun ateşiyle Erskine ölür. Rogers ateş açan casusu yakalar, adam zehir içer intihar eder. Hydra diye bir oluşumdan bahseder ölmeden önce. Hydra, Kızıl Kurukafa’nın örgütüdür. Kızıl Kurukafa, tessarect taşını kullanarak güçlü silahlar yapmaktadır.



**RESİM 69: Kızıl Kurukafa**

Öte yandan, Doktor Erskine öldüğü için süper asker projesi Rogers'dan ibaret kalmıştır. General, Steve'in savaş meydanında tek başına bir işe yaramayacağını düşünür. Bir senatörün aklına daha parlak bir fikir gelir, bir kişi bir orduyla savaşamaz ama bir orduya simge olabilir. Böylece Kaptan Amerika yaratılır. Rogers gönülsüz de olsa kabul eder. Kaptan Amerika, Amerikan ordusunun yüzü ve kahramanlık hikayelerinin anlatıldığı süper güçlü askeridir. Ordu ve ulusa moral ve motivasyon vermektedir. Faydaları bu kadarla da sınırlı değildir. Kaptan Amerika, Amerikan ordusu için tahvil satma reklamlarında kullanılır. Bu amaçla her yerde partiler düzenlenir ve Kaptan Amerika bir koroyla sahneye çıkar. Koro, Kaptan Amerika için; "güçlü ve cesurdur, Amerikan hayat tarzını korur. Doğruluk yolunda savaşmaya yeminli. Amerika için bayrak taşır" şeklinde tempo tutar. Kaptan Amerika böylece bütün Amerika'ya bir savaş figürü olarak pazarlanır. Uyuyan Amerika'yı uyandıracak olan odur. Kaptan Amerika, Amerikan ulusal bilincini ve savaş karşıtlığını diriltmek ve güçlendirmek için bütün ekran ve gazetelerde boy boy gösterilir. Bu sayede tahvil satışları büyük oranda artar.



**RESİM 70: Kaptan Amerika, ordu için tahvil satarken...**

Öte yandan Rogers'ın hayali bu değildir. Gerçekten savaşmak, Amerikan ordusunun kazanmasını sağlamaktır. Beklediği fırsat ayağına gelir. Bucky Barnes adında arkadaşı Nazilerce tutsak alınmıştır, Rogers, sevdiği kadın olan Ajan Carter ve Howard Stark'ın yardımıyla Nazi üssüne sızar, askerleri kurtarır. Böylece podyumlarda başlayan milli mücadele, savaş alanlarına taşınır. Kaptan Amerika önderliğinde oluşturulan birlik, Kızıl Kurukafa'nın bütün karargahlarına baskın yapar, hepsinde başarılı olurlar. Kaptan Amerika, bu saldırıların birinde en yakın arkadaşını kaybeder. Öte yandan Carter'a karşı beslediği aşk duygusu, karşılıklı bir şekilde ortaya çıkar. Kızıl Kurukafa, yaptığı bombaları dünyanın büyük başkentlerine atmayı planlamaktadır. Kaptan Amerika, Kızıl Kurukafa'nın son karargahına da baskın düzenler. Kızıl Kurukafa uçakla kaçmaya çalışırken Kaptan Amerika da uçağa atlar. Kaptan Amerika önce Kızıl Kurukafa'yı etkisiz hale getirir, sonra da uçak New York'a düşmesin diye uçakla birlikte denize dalar. Ardında ağlayan bir sevgili bırakmıştır.

Filmin başında gördüğümüz zamana, yani günümüze döneriz. Kaptan Amerika bir buz kütlesi içinde bulunur ve S.H.I.E.L.D tarafından onunla irtibata geçilir. O da Yenilmezler'in bir üyesi olacaktır. Kaptan Amerika, Yenilmezler içindeki lider rolüyle Amerika'yı, sistemi, hileli özgür iradeyi ve sistemin bütün yönlerini temsil edecektir.

### 3.11.2. *Kaptan Amerika: Kış Askeri* (2014)

Yönetmenliğini Anthony Russa ve Joe Russo'nun yaptığı, senaryosunu Christopher Markus, Stephen McFeely, Ed Brubaker, Joe Simon ve Jack Kirby'nin yazdığı filmde, Kaptan Amerika rolünü Chris Evans oynamaktadır. Filmin diğer yıldız oyuncuları Samuel L. Jackson, Scarlett Johansson, Robert Redford, Sebastian Stan, Anthony Mackie'dir. Yenilmezler film serisine dahil olan film, o evrene ait bir hikayeyi anlatır.

Artık SHIELD'e çalışmakta olan Kaptan Amerika, göreve çağrılmadığı zamanlarda mütevazi bir hayat sürmektedir. SHIELD yöneticisi Nicky Fury'nin çağırdığı bir görev ardından, Kaptan Amerika, SHIELD'in yeni bir projesi olduğunu öğrenir. Bu proje havadaki dev uçan gemiler sayesinde dakikada binlerce düşman öldürebilme yeteneğine sahip, düşmanları DNA'larından tanıyabilecek bir koruma kalkanı tasarlanmaktadır. Steve, özgürlüğe müdahale olabileceği ve insanlara çevrilmiş namluların mevcudiyetinden dolayı bu fikre karşı gelir. Ancak Fury "SHIELD dünyayı olduğu gibi kabul ediyor, olması gerektiği gibi değil" diyerek, olası tehditlere karşı tedbir alınması gerektiğini belirtir.

Öte yandan, Fury projeyi bir süre erteleme fikrini Güvenlik Konseyi Başkanı Alexandre Pierce'e ilettikten sonra, dönüş yolunda saldırıya uğrar. Yaralı olarak kaçar ve Kaptan Amerika'nın evine sığınır. SHIELD'in içinde casusların olduğu ve bunların farklı planları olduğunu anlamıştır. Fury, Kaptan Amerika'ya gizli bilgileri içeren flash belleği verir. Hemen sonra Kaptan Amerika'nın evi de saldırıya uğrar. Fury vurulur. Hastanede Fury'nin öldüğü söylenir. SHIELD yöneticisi Alexandre, Kaptan Amerika'yı sorgular. Kaptan Amerika konuşmak istemez, ancak binadan çıkarken saldırıya uğrar ve kaçmak zorunda kalır.

Kaptan Amerika, önceki filmlerde de gördüğümüz SHIELD ajanı Natasha ile buluşur. SHIELD'in gizli üssünü bulurlar. Bu üste öğrenirler ki, önceki Kaptan Amerika filminde görülen gizli örgüt Hydra, SHIELD'e sızmış ve planlarını devam ettirmektedir. Başlarında da Güvenlik Konseyi Başkanı Alexandre Pierce vardır. Pierce "insanların şu an oldukları halde mutlu olduğu düşüncesi ben çok sinirlendiriyor" diyen, daha bir dünya için öncekini temizlemek gerektiğine inanan biridir. İstediği şey dünyanın mutlak kontrolüdür, "20 milyon insanı feda ederek, 7 milyar insan için mükemmel bir düzen kurabilirim" demektedir.

Steve ve Natasha, Steve'nin arkadaşı Sam'in evine sığınırlar. Ancak Pierce peşlerine Kış Askeri'ni takmıştır. Kış Askeri, Steve'in önceki Kaptan Amerika filmindeki en yakın arkadaşı Bucky Barnes'tir ve Kaptan Amerika onu öldü bilmektedir. Oysa gerçekte, onu da süper askere dönüştürerek yaşatmışlardır. Kış Askeri, Kaptan Amerika ile kavga ederken, Kaptan Amerika onu tanır. Kaptan Amerika, Natasha ve Sam yakalanır. Öldürülmek için götürülürlerken başka bir SHIELD ajanı Maria Hill tarafından kurtarılırlar ve gizli bir üsse götürülürler. Üste onları öldüğü sanılan Nick Fury beklemektedir. Yeni bir plan yaparlar. SHIELD'in merkez binasına giderler, Kaptan Amerika hoparlörden herkese durumu anlatır ve yeni projeye engel olma çağırısında bulunur. Ancak uçan gemiler harekete geçirilmiştir bile. Hydra ajanları ile SHIELD ajanları arasında çatışma çıkar. Kaptan Amerika, Kış Askeri ile dövüşür. Nick Fury'nin de dahil olmasıyla savaşı iyiler kazanır. Kaptan Amerika, arkadaşına vurmak istemez, kavgaları sonunda düşen uçakta Steve'i sudan çıkaran Kış Askeri olur.

Filmin sonunda Steve hastanededir, dünya yeniden kurtulmuştur. Natasha ve Steve de sevgililik yolunda ilk adımı atmış olurlar. Ancak film bittikten sonra gördüğümüz bir sahnede, başka daha büyük bir hücrenin mevcut olduğunu anlarız, böylece serinin sonraki filmi için çengel atılmış, merak sonraki filme taşınmış olur.

#### 3.11.3. *Kaptan Amerika: İç Savaş* (2016)

Yönetmenliğini Anthony Russo ve Joe Russo'nun yaptığı filmin senaryosunu Christopher Markus, Stephen McFeely, Joe Simon ve Jack Kirby yazmıştır. Marvel Comics süper kahramanlarının pek çoğunun olduğu film, Chris Evans, Robert Downey Jr., Scarlett, Johansson, Sebastian Stan, Anthony Mackie, Don Cheadle, Jeremy Renner, Tom Holland, William Hurt gibi yıldızları kadrosunda barındırmaktadır. Yenilmezler ekibinin arasındaki savaşı anlatan film, önceki filmlerin hikayesine çengel atarak başlar.

Hitler'den kalma Hydra adlı gizli örgüt 1991 yılında Buck Barnes'i, Demir Adam Tony Stark'ın babasını öldürmesi ve arabasından süper asker serumlarını çalması için görevlendirmiştir. Buck Barnes kendisine verilen görevi yapar. Tony Stark'ın bu cinayetten haberi yoktur. Reel zamana döndüğümüzde, Ultron'un, Yenilmezler tarafından yenilmesinin üzerinden bir yıl geçmiştir. Yenilmezler takımı üyeleri Kaptan Amerika Steve Rogers, Natasha Romanoff, Sam Wilon ve Wanda Maximaff, Nijerya'da bir operasyon düzenlerler. Bir biyolojik silahın çalınmasına engel olurlar. Ancak operasyon esnasında Wanda intihar

bombacısını imha etmeye çalışırken bomba patlar ve pek çok yerli insan ölür. Bu hadise, ulaslararası toplumda büyük bir tepkiyle karşılanır ve Yenilmezler'e güvensizlik duymaya başlarlar. Amerikan dış işleri bakanı Yenilmezler ekibini bir araya toplar ve onlara Birleşmiş Milletler'in onları kontrol altına almak için bir anlaşma hazırladığını söyler. Yenilmezler ekibi anlaşmayı imzalayıp imzalamama konusunda bölünür. Tony Stark imzalama tarafıyken, Rogers hükümetlerin ajandalarına güvenmediği için özgür kalmak ve bağımsız hareket etmek ister. Yenilmezler'den anlaşmayı kabul edenler Viyana'da imza için Birleşmiş Milletler binasındayken, binaya bombalı saldırı olur ve Wakanda kralı T'Chaka saldırıda ölür. T'Chaka'nın oğlu T'Challa bombacıyı öldürmek için harekete geçer. Verilen bilgilere göre bombacı Bucky Barnes'tir. Romanoff'un itirazlarını dinlemeyen Roges ve Wilson, suçsuz olduklarına inandıkları Barnes'in peşine düşer, onu polisten ve T'Challa'dan korumaya çalışırlar. Rogers, Wilson, Barnes, ve T'Challa yakalanırlar. Barnes tutuklu bulunduğu kafesten Hydra'nın beyin kontrolü için kullandığı kelimeleri Barnes'i kontrol etmek için kullanıp onun zihnini kontrol eden Helmut Zemo tarafından kurtarılır. Barnes'i kaçmaya çalıştığı karmaşa esnasında Rogers ve Wilson da kaçar. Barnes zihin kontrolünden kurtulunca Rogers'la konuşur ve her şeyin sorumlusunun Zemo olduğunu söyler. Bu konuşma sırasında Barnes Sibirya'da bir depoda başka kış askerlerinin bulunduğunu ve Zemo'nun onları tetikleyebileceğini de söyler. Rogers, Wanda, Clint Barton ve Scott Lang'ı yanına alarak Sibirya'ya gidip duruma müdahale etmek ister. Stark'sa Romanoff, T'Challa, James Rhodes, Vision ve Peter Parker'i yanına almıştır ve Rogers'ı olaya özel timler müdahale etmeden alıkoymakta kararlıdır. Stark'ın takımıyla, Rogers'ın takımı Leipzig havalanında kapışır. Rogers ve Bucky jetle Sibirya'ya doğru yola çıkmayı başarırken, Rogers'ın takımının geri kalanları yakalanır.



**RESİM 71: Süper kahramanlar çarpışırken...**

Olup bitenleri öğrenmeye çalışan Stark başka kış askerleri olduğunu, her şeyi planlayanın Zemo olduğunu öğrenir ve yardım amacıyla Rogers'ın peşine takılır. Rogers ve Barnes Sibirya'daki depoyu bulurlar. Bu sırada T'Challa da takiptedir. Rogers ve Barnes depoya girdiklerinde kış askerlerinin öldürüldüklerini görürler. Hemen sonrasında Tony Stark gelir. Zemo'nun planın başka olduğu ortaya çıkar. Zemo, Barnes'in, Tony Stark'ın babasını öldürdüğünü gösteren videoyu Stark'a izletir. Stark, babasını ve annesini öldüren Barnes'e saldırır. Rogers, Barnes'i korumaya çalışır. Kavganın sonunda Stark'ın, Demir Adam kostümü devre dışı kalır. Rogers, Barnes'le birlikte ayrılır.

O sırada Zemo artık Yenilmezler'in bir kurtarma görevi esnasında ölen ailesinin intikamını aldığını düşünerek intihar edecektir, ancak T'Challa tarafından engellenir. Rogers tutsak olan arkadaşlarını hapisten kurtarır. Barnes zihin kontrolünden kurtaracak bir tedavi bulunana kadar donmuş şekilde kalmayı tercih eder. Örümcek Adam Peter Parker'in yaraları iyileşmiştir. Böylece süper kahramanların çarpıştığı bir hikayede bile, sistem muhakkak korunur ve birbiriyle çatışan kahramanlar aynı zamanda sistemin menfaatini de korumaya çalışır. Her şey değişse de bu değişmeyecek bir kaidedir.

## 3.12. KAPTAN AMERİKA FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

### 3.12.1. Kaptan Amerika Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

*Kaptan Amerika: İlk Yenilmez* filminde iki tür hikaye zamanı kullanılır. Birincisi hikayenin başlangıcında ve sonunda verilen, Kaptan Amerika'nın yetmiş yıl sonra donmuş bir

şekilde bulunduğu zaman dilimidir. Diğeri, filmin hikayesinin geçtiği zaman olan İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. İki zaman dilimi de belirlediğimiz evreler modeline uygundur. Ancak, filmin başında Kaptan Amerika'nın buzun içinde bulunması ve filmin sonunda "Yenilmezler" ekibine dahil edilmesi, başka bir evrenin, yahut başka bir hikayenin evreleridir. Nitekim filmin başında Kaptan Amerika bulunduğunda Başlangıç Hali mevcuttur, bir tehdit ve tehlike görünürde yoktur. Filmin sonunda ise, Kaptan Amerika dünyayı kurtarmak için bir ekibe dahil edilir. Bu iki safha, sonraki filmlerin ilk iki evresini oluşturur. Daha çok ticari kaygılarla sonraki filmlere çengel atmak için yapılan bu evreleri bir kenara koyacak olursak, bu filmin kendine özgü hikayesi savaş yıllarında başlar. Film doğrudan tehdit evresinden başlamış gibi okunabilir, ancak biraz daha dikkatli bakıldığında öyle olmadığı görülür. Çünkü film, savaşı doğrudan tehdit olarak kodlamamıştır. Bunu anlayabileceğimiz en önemli nokta kahramanın neye karşı göreve çağrıldığıdır. Buna dönmek koşuluyla, bu evreden devam edecek olursak, Amerika'da savaş yılları yaşanmaktadır ve buna rağmen Yerleşik Düzen hüküm sürmektedir. Nitekim, Amerikan sokaklarına bombalar düşmemekte, eğlence ve güncelik hayat olduğu gibi devam etmektedir. Gençler askere alınmakta, savaş için cepheye gitmektedir. Ancak bunların hiçbiri filmin olay örgüsünü başlatacak tehdit olarak verilmez. Rogers adındaki gence yapılan süper asker iğnesi onu süper güçlü birine dönüştürür. Ancak gerçek tehdit ortaya çıkana kadar Rogers salonlarda mankenlik yapar. Sistemin, kahramanlarını her kılığa sokabildiğinin göstergesidir de bu aynı zamanda. Kaptan Amerika, bir stüdyo üretimi olarak tahvil satmak için bir yüz olarak tasarlanır. Amacı "Amerikan yaşam biçimini koruma" olarak kodlanır, bunu podyumda yürüyerek veya savaş meydanlarında savaşarak yapmasının önemi yoktur. Sistem, tehdit olarak tanımladığı güç ortaya çıkana kadar Kaptan Amerika'yı savaşın reklam yüzü olma görevi vermiştir. Kaptan Amerika da bu görevi hakkıyla yerine getirir. Hikaye bu kadarıyla kalsa, filme dönüşemez, evreler ve döngü yaşanamazdı. Ancak gerçek tehdit Kızıl Kurukafa adındaki mutasyona uğramış kötüyle ortaya çıkar. Tehdidin boyutları ve niteliği sonraki evrede iyice netleşecektir.

*Kaptan Amerika: Kış Askeri* filminde, film hikayesinin başlangıcında Steve Rogers yani Kaptan Amerika sıradan bir hayat yaşamakta, düzenin içindeki insanlardan biri olarak sporunu yapmakta, hayatına bakmaktadır. Başlangıç Hali diye adlandırdığımız bu sürede dünya da güvenli bir yerdir, Amerika da. Can sıkıcı bir durum, hayatın akışını bozacak bir tehdit yoktur. Zaten, Steve Rogers da olası tehditlere yönelik görevlere hazırdır ve harekete

geçmek için beklemektedir. Başlangıç Hali'nin insanlar için mükemmel hal olduğu filmin başındaki sahnelerde Steve'in yaptığı koşu esnasında görülür. Steve koşu yaparken etrafındaki hayat olması gerektiği gibi akmaktadır. Herkes işinde gücünde, herkes olması gereken yerde, olması gereken amaçlar peşindedir. Böylesine bir hayatın değişimine yönelik her tür teklif, aynı zamanda tehdit olacaktır elbette. Öyle de olur. Steve koşusunu bitirmiştir ki, kolundaki saatten yeni bir görev çıktığı haberi gelir. Bu görev filmin konu aldığı tehdidi başlatacaktır.

*Kaptan Amerika: İç Savaş* filminde Başlangıç Hali'nde Yenilmezler ekibinin üyelerinin bazıları Steve Rogers öncülüğünde operasyondadır. Bir biyolojik silahın teröristlerin eline geçmesini engellemeye çalışmaktadırlar. Ancak bu silah filmin hikayesini teşkil eden tehdit değil, aksine Yerleşik Düzen içinde görülebilecek türden olağan bir tehdittir. Nitekim, biyolojik silahlar çeşitli devletlerde zaten mevcuttur ve bunların teröristlerin eline geçmesi düzeni sarsacak bir hikaye yaratmaz ve bundan dolayı ikinci evreyi bu tehdit başlatamaz. Nitekim, Kaptan Amerika biyolojik silahı teröristlerin elinden alır ve filmin daha başında düzen hiç sarsılmadan, ilk evrenin içinde bu tehdit olup biter. Ancak operasyon esnasında masum insanlar ölmüştür ve sistemin yeni tehditi tanımlaması için kılıf hazırdır. Zira, Yenilmezler takımının kontrolsüz gücü sistemi tedirgin etmektedir. Masumların ölümü sayesinde Yenilmezler'i kontrol altına almayı karar verir sistem. Böylece tehdit Yenilmezler'in kontrolsüz gücü olarak ortaya çıkar ve ikinci evreye geçilir.

#### 3.12.2. Kaptan Amerika Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Kaptan Amerika: İlk Yenilmez* filminde Kızıl Kurukafa'nın tehdit olarak ortaya çıkmasıyla düzen sarsılır ve tehdit safhası başlar. Hitler dururken, onun komutanlarından birinin tehdit olarak atanması ilginç gelebilir, ki öyledir. Ancak sistemin en çok neden korktuğu sorusu tam bu noktada aydınlanmaktadır. Kızıl Kurukafa sonsuz enerji ve güç kaynağı olan bir taşın peşindedir ve o taşı bulmuştur. Onunla tüm dünyaya hükmedecek ve dünyanın efendisi olacaktır, üstelik insanları aştığına inanmaktadır. Bundan dolayı, sistem için Hitler değil, Kızıl Kurukafa tehdit oluşturur. Çünkü savaşlar da sisteme dahildir. Hatta sistemin en önemli saç ayaklarından biri olan savaş sanayi, savaşlardan beslenmektedir. Savaş, sistemin itici güçlerinden biridir. O halde Hitler şahsında çıkan savaş başlı başına bir

tehdit olamaz. Bu savaş çarkları döndüren de bir savaştır. İnsanlar ölmektedir, ama sistem yaşamaktadır. Üstelik iki tarafa da silah yetiştirmek için çarkları son sürat dönmekte, işleri yolunda gitmektedir. O halde, Hitler tehdit değil mükafattır. Onun için Hitler'in yoldan çıkmışlığı, dünyayı istila edecek olması tehdit olarak yetmez. Çünkü oyununu sistemin sınırları içinde oynamaktadır. Kızıl Kurukafa'nın hedefi ise, sistemin sunduğu dışında bir enerji kaynağı bularak bütün dünyaya hükmetmektir. İşte sistem için ölümcül olan budur. Bunun gerçekleşmesi demek, sistemin çökmesi demektir. Üstelik Kızıl Kurukafa enerji kaynağını bulmuş ve harekete geçmiştir. Hitler'in adamlarını öldürmesi, Hitler'in komutlarının bile ona manyak demesi işte tam da burada söylediklerimizin özetidir. Kızıl Kurukafa, Hitler'in adamları için bile tehdittir. Sanki Kızıl Kurukafa olmasaydı, iki tarafın savaşı dünya için bir tehdit oluşturmayacaktır. Filmin hikayesi bunu alt metin olarak ister istemez verir. Kızıl Kurukafa'nın enerji hamlesinin dehşeti savaşa yeni bir boyut kazandırır. Sistemin kahramanını podyumlardan çekmenin zamanı gelmiştir. Öyle de olur, Kaptan Amerika, Kızıl Kurukafa'ya karşı savaş açar. Böylece mücadele evresi başlar.

*Kaptan Amerika: Kış Askeri* filminde tehdit içerden gelir. Önceki filmde yok olduğunu zannettiğimiz Hydra, SHIELD'in içinde yuvalanmıştır. Yani insanları korumak için kurulmuş ve her tür ileri teknolojiyi kullanan SHIELD düşman eline geçme riski vardır. Bu noktada daha önce değindiğimiz bir mesele tekrar gündeme gelir. Tehdit, hiçbir zaman düşman gruplar veya teröristler değildir. Tehdit, kontrolden çıkmaktır, yani sistemin kontrolünden çıkmak. Bu filmde kötü adam olarak sunulan Alexandre'ın amacı da kontroldür, dünyanın mutlak anlamda kontrolünü hedeflemektedir. SHIELD sistemi temsil ederken, Alexandre'ın başkanlığındaki Hydra sistemden bağımsız iktidar arzusunu temsil eder. Bakıldığında SHIELD ve Hydra'nın yaptıkları iş anlamında farkları yoktur. SHIELD dünyayı korumaya heveslidir, ancak içindeki sistemi koruyarak. Hydra ise yeni bir sistem kurma, dünyadaki düzeni değiştirmek hevesindedir. İşte yeni dünya düzeni denildiği yerde, sistemin bütün alarmları ölümüne çalışır. Çünkü, sistem için bundan daha büyük bir tehdit yoktur. O halde, her zaman yapıldığı gibi, yeni dünya düzeni arzusunda olanlar şeytanlaştırılmalı ve bunun yıkım, kaos ve terör getireceği gösterilmelidir. Öyle de olur. Hydra güvenli ve terörden arındırılmış mükemmel bir dünya kuracaktır, ancak milyonlarca insanın hayatına mal olacaktır bu proje. Aslında projenin doğasında katliamı doğrudan gerektirecek bir durum yoktur. Nitekim, icat edilen aletler sayesinde olası suçlular DNA'sından algılanacak ve yok

edilecektir. Ancak, hikaye bu şekilde sunulursa seyirciler bunun bir tehdit olduğuna ikna olmayabilir, hatta bunu daha iyi bir dünya için bir teklif olarak bile değerlendirebilirler. O halde bu yeni dünya tasavvurunun maliyeti artırılmalı, milyonlarca insanın canına mal olacağı eklenmelidir. Yapılan şey de tam olarak budur. Böylece Hydra'nın yeni dünya düzeni önerisi terörle, katliamla, yıkımla eş anlamlı hale getirilmiş olur. Herkesin bu yeni düzen önerisinin tehdit olduğuna ikna olduğuna göre, kahraman göreve çağrılmalı ve düzenin korunması için mücadele başlamalıdır. Böylece son evreye geçilir.

*Kaptan Amerika: İç Savaş* filminde Yenilmezler'in kontrolsüz büyük bir güç olması olarak ilan edilmesi ve buna önlem olarak onları yasal olarak Birleşmiş Milletler hizmetine alma düşüncesiyle tehdit netleşir. Birleşmiş Milletler, sistemin önde gelen kuruluşlarından biridir ve her ne kadar Yenilmezler en nihayetinde onların işleyiş biçimini koruyor olsa da, bir gün kontrolden çıkma tehlikesine karşı önlem alınması gerekmektedir. Bunun için, Yenilmezler'e, Birleşmiş Milletler'in çatısı altına girmesi için teklif yapılır. Grup üyeleri kendi alarında tartışır ve Tony Stark öncülüğünde bir grup teklifi kabul ederken, Steve Rogers öncülüğünde bir grup reddeder. Böylece sisteme daha sadık olan ve hükümetlerin gündemlerini kabul etmiş olan Tony Stark ile, doğrudan Amerikan yaşam biçiminin muhafızı olan Steve Rogers'in mücadelesi başlar. Bu mücadele üçüncü evreyi başlatır.

#### 3.12.3. Kaptan Amerika Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

*Kaptan Amerika: İlk Yenilmez* filminde Kaptan Amerika, Kızıl Kurukafa'yla olan mücadelesi, mücadele evresini şekillendirir. İkinci Dünya Savaşı filminde, Kaptan Amerika'nın Hitler'le değil de Kızıl Kurukafa ile çarpışmasının nedeni önceki evrede ortaya çıkmıştı. Bu durum, aynı zamanda sistemin kendine ait bir ajandası olduğunun en önemli delilidir. Nitekim sistem, Hitler yerine başka birini tehdit olarak seçebilmiştir. Demek ki, tehdidin insanlık için ne anlama geldiği, kaç kişinin ölümüne neden olduğu önemli değildir. Tehdit, sistemle olan ilişkisine göre tanımlanır. Kızıl Kurukafa, sistemden kaçmış, bulduğu enerji taşıyla dünyayı değiştirmeye çalışmıştır. Hitler ise gününün silah ve savaş sanayi ürünlerini kullanmış, sistemin içinde kalmıştır. O halde tehdit olan Kızıl Kurukafa'dır, Kaptan Amerika eliyle sistem tarafından cezalandırılmalıdır. Öyle de olur. Kaptan Amerika, Kızıl

Kurukafa'nın bütün karargahlarını yok eder ve en son onu da öldürür. Böylece son evreye geçilir.

*Kaptan Amerika: Kış Askeri* filminde Kaptan Amerika'nın, Hydra örgütüyle girdiği mücadele aslında yine bir sistem ve yeni sistem önerisi arasındaki mücadeledir. Kaptan Amerika SHIELD'i, yani sistemi korumaya çalışmaktadır, Hydra ise yeni bir dünya düzeni için uğraşmaktadır. Bu mücadele aynı zamanda önceki filmlerde gördüğümüz gibi yine yoldan çıkmış tekniğin, yani sistemin yanlış büyümüş dallarının budanması mücadelesidir. Bu filmde Hydra'nın, SHIELD'in içinde doğmuş büyümüş olması da bunun delilidir. Sistem yoldan çıkmış teknik konusunda o kadar tedirgindir ki, kendini korumak için kurduğu SHIELD'den bile şüphelenmektedir. O halde sistem gerektiğinde kendini kendinden bile korumalıdır. Sistemin oluşturduğu kurumlar gün gelir de sistemi tehlikeye sokacak açılımlarda bulunursalar, sistem kendi devamı için kendi evlatlarını feda edebilecek olgunluktadır. Tabi ki bunu seyirciye insanların güvenliği için yaptığı şeklinde satacaktır. Öyle de olur, sistem kontrolünden çıkmış kendi mamulünü insanlar adına cezalandırır. Kaptan Amerika, Hydra'yı yok eder, her şeyi tekrar başa döndürür. Böylece sistem yeniden tesis edilmiş ve yoluna çekilmiş olur.

*Kaptan Amerika: İç Savaş* filminde Tony Stark'ın Birleşmiş Milletler adına Steve Rogers ve onunla hareket eden Yenilmezler üyelerini yakalama çalışmasıyla mücadele kızışır. Esasında bu mücadele sahte bir savaştır. Hangi taraf kazanırsa sistem kazanmış olacaktır. Ancak Amerikan yaşam tarzının doğrudan muhafızı olan Kaptan Amerika diğer milletlerin belirleyici olabileceği Birleşmiş Milletler'e itaat etmeyerek doğrudan kaynağına, yani sisteme sadık kalmayı seçer. Demir Adam ve Kaptan Amerika arasındaki mücadele de sisteme hizmet mücadelesidir. Nihayetinde Kaptan Amerika kazanır, ancak bu kazanç sistemin tahkiminden başka bir işe yaramaz. Birleşmiş Milletler adına hareket eden Tony Stark'ın kaybı da esasında bir kayıp değildir. Her şey son evrede olması gerektiği gibi başladığı yere döner.

#### 3.12.4. Kaptan Amerika Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

*Kaptan Amerika: İlk Yenilmez* filminde Kaptan Amerika'nın, Kızıl Kurukafa'yı öldürmesiyle Başlangıç Hali'ne dönülür. Her ne kadar Kaptan Amerika donmuş vaziyette uykuya dalmış olsa da, Amerika kurtulmuş, savaş kazanılmıştır. Bir savaş kahramanı olarak

Kaptan Amerika herkesin gönlüne taht kurmuştur. Amerikan yaşam tarzı korunmuş ve alternatif enerji tehditleri yok edilmiştir. Bu film özelinde verilen bir diğer mesaj da, Kızıl Kurukafa'nın bulduğu enerji kaynağını dünyaya efendilik için kullanmayı düşünmesinden doğar. Nitekim, sistem dışında kimin eline bir enerji geçerse, o enerji muhakkak kötülük uğrunda kullanılır. Çünkü sistemin dışında kalmak kötüdür. Buna kalkışanlar cezalandırılır ve Kızıl Kurukafa gibi yok olup giderler. Kahramanlar ise daima sisteme sadakatlerinin mükafatını alırlar. Bu film özelinde olduğu gibi yetmiş yıl sonra uykudan uyanacak olsa bile, sistem kahramanlarını her zaman onurlandırıp el üstünde tutar. Çünkü, onlarla insanlığa eşsiz bir mesaj verebilmektedirler: siz sisteme sahip çıkarsanız, o da size sahip çıkar.

*Kaptan Amerika: Kış Askeri* filminde yeni bir dünya düzeni kurmayı hedefleyen Hydra'nın, Kaptan Amerika tarafından yok edilmesiyle düzen yeniden tesis edilir. Hydra'nın, SHIELD'in içinde serpilmiş olması tesadüf değildir. Dünyayı korumakla yok etmek, dünyayı ilerletmekle terörize etmek arasında çok ince bir çizgi olduğu böylece gösterilmiş olur. Bu çizgi elbette sistemin kontrolüne göre çizilir. Sistemin sınırları içinde her şey normal, dışındaki her şey ise anormaldir. SHIELD, sistemin dünyanın iyiliği için kurduğu bir güvenlik örgütüdür, Hydra ise yeni bir dünya için SHIELD içinde örgütlenmiş bir başka örgüttür. Sistemin kontrolünden çıktığı için Hydra tehdit, SHIELD kalkandır. Sistemin yanında olduğu için SHIELD iyi, sistemin dışında olduğu için Hydra kötüdür. SHIELD sistemi ve mevcut dünya düzenini muhafaza etmek istediği için insanların iyiliği için çalışmaktadır. Hydra yeni bir dünya düzeni önerdiği için insanlığın yıkımı için çalışmaktadır. Sistem bunun için kahramanı eliyle kötülüğü yok eder ve insanları tekrar ideal düzene taşır.

*Kaptan Amerika: İç Savaş* filminde Kaptan Amerika Steve Rogers'in, Tony Stark ile olan kavgayı kazanmasıyla mücadele evresi bitmiş olur. Steve Rogers kurtardığı arkadaşlarıyla sistemin emrinde olmaya devam edecektir. Üstelik, Kaptan Amerika'nın Amerikan yaşam biçimine olan bağlılığı ve bekçiliği doğrudandır ve bunu değiştirmeye Birleşmiş Milletler dahil kimsenin gücü yetmeyecektir. Kaptan Amerika bu görevi gerçekleştirebilmek için daima bağımsız kalmalı ve bu ülküden başka hiçbir boyunduruk tanımamalıdır.

### 3.13. THOR: "VATANIN KORUDUĞUN DÜNYADIR"

#### 3.13.1. *Thor* (2011)

Marvel'in, çizgi romanlardan sinemaya uyarladığı diğer bir karakter Thor'dur. Yönetmenliğini Kenneth Branagh, senaristliğini Ashley Edward Miller, Zack Stentz ve Don Payne'nin yaptığı filmde Thor rolünde Chris Hemsworth oynamaktadır, filmin diğer yıldızları Natalie Portman, Tom Hiddleston, Anthony Hopkins, Stellan Skarsgard'dır. Mitolojiden çizgi romana gelen Thor'un macerası bu filmle beyaz perdede devam eder.

Şimşek ve yıldırım tanrısı olarak bilinen Thor, görevleri ve gelecekte üstleneceği krallık görevi için öğrenmesi gereken çok şey olan bencil bir savaşçıdır. Thor, babasının hilafına, kendi tercihiyle buz devlerinin yaşadığı krallıkla bir savaş başlatır. Babası, Asgard'ın kralı öfkelenir ve onu dünyaya sürgün eder. Babası oğlunu sürgün etmekten memnun değildir, ancak oğlunun nefs terbiyesi için bu sürgün şarttır. Kral, ayrıca Thor'un çekicini de dünyaya fırlatmış, ancak, layık olmadan onu almayacağı şekilde bir tılsım okumuştur çekice.



**RESİM 72: Asgard**

Thor, New Mexico'da boş bir araziye bilinçsiz olarak düşer. O sırada araştırma amaçlı orada bulunan Jane Foster ve ekibi onu bulur. Thor'un söylediklerinden dolayı herkes onu deli zanneder. Ancak Jane ona inanmakta ve onda hiç kimsenin göremediği bir şeyler görmektedir. Öte yandan Thor'un çekici civarda başka bir yere düşmüş, kim almaya çalıştıysa başaramamıştır. Çünkü, çekici saplandığı kayadan ancak layık olan kişi çıkarabilecektir. Thor, çekicinin yerini öğrenince Jane'le birlikte çekicin yanına gelir, artık etrafı sarılmış ve

korumaya alınmış çekice ulaşmak için bir yığın adam döver. Ancak çekicin başına geldiğinde beklediğini bulamaz, o da çekici kayadan sökemez, çünkü buna layık değildir henüz.



**RESİM 73: Thor, kayadan çekicini almaya çalışırken...**

Öte yandan, Asgard krallığında, kral bir tür uzun uykuya dalmış, Thor'un kardeşi Loki yeni kral olmuştur. Her zaman ağabeyini kıskanan Loki, Thor'u alt etmek için düşmanı buz devleriyle işbirliği dahi yapmıştır. Loki'den, Thor'un sürgünden geri döndürülmesini isteyenlerin tam aksine hareket eder. Thor'un geri gelirse savaş başlatacağını söyler, dünyayı ziyaret edip Thor'a da babalarının öldüğünü, onun sonsuza kadar dünyada kalması gerektiğini söyler. Thor, söylenilenlere inanıp dünyada kalmayı kabul eder.

Öte yandan, Thor'un çok yakın savaşçı arkadaşları dünyaya gelirler ve Thor'u bulurlar. Thor'a gerçekleri anlatırlar. Bütün bunları öğrenen Loki, Yok Edici adındaki süper güçlü savaş aletini Thor ve arkadaşlarını yok etmesi için dünyaya gönderir. Thor ve arkadaşları tam yenilecektir ki, Thor'un çekici saplandığı yerden kopar gelir, Thor çekiçle Yok Edici'yi öldürür. O sırada yanına gelip onu sorgulamak isteyen S.H.I.E.L.D ajanına, Thor "İkimiz de bu dünyayı korumak için savaşıyoruz". Jane, geri dönmeye söz vererek, arkadaşlarıyla birlikte Asgard'a döner. Öte yandan, Asgard'da Loki bütün buz devleri kavmini yok edecek bir harekete girişmiştir. Ancak, artık nefs terbiyesini başarıyla tamamlamış olan Thor, bütün bir kavmin yok oluşa mahkum edilmesini kabullenemez ve Loki'nin başlattığı işe bitirir. Thor, hem kendi krallığını, hem dünyayı, hem buz devlerini

kurtarmıştır ancak, bu esnada dünyayla olan köprü de yıkılmış, aşkına giden yol kapanmıştır. Filmin sonunda o yolun da aşılacağı haberi verilir, nitekim Thor, Yenilmez ekibinin bir üyesi olarak dünyaya dönecektir. Vatanı Asgard olsa da, o artık bir dünyalı kahraman, tıpkı Süpermen gibi sistemin muhafazakarıdır.

### 3.13.2. *Thor: Karanlık Dünya* (2013)

Yönetmenliğini Alan Taylor'un yaptığı filmin senaryosunu Christopher Yost, Christopher Markus, Stephen McFeely yazmıştır. Thor'u Chris Hemsworth'un canlandırdığı filmde, diğer yıldız oyuncular Natalie Portman, Tom Hiddleston, Stellan Skarsgard, Idris Elba, Rene Russo ve Anthony Hopkins'tir.

Çok ama çok eskilerden, Odin'in ataları, Malekith önderliğindeki Kara Elfleri yenmiş ve sınırsız güç taşıyan Aether taşını, bir sütunun içine gömerek bütün kainata barış getirmişti. Ancak öldürdüklerini zannettikleri Malekith, yakın askerleriyle birlikte kaçmış, Aether taşını tekrardan kullanacağı günlere kadar beklemeye başlamıştı.



**RESİM 74: Malekith**

Binlerce yıllar önce gerçekleşen bu hikaye unutulmuş, mazide kalmıştı. Şimdilerde ise Loki, dünyada yaptıkları yüzünden babası tarafından hapsedilir ve Thor barışı sağlamak için mücadeleye başlar. Thor bütün kainattaki savaşları bitirerek barışı sağlamayı başarır. Öte yandan dünyaya açılan kapı yok olduğu için, önceki filmde görüp aşık olduğu Jane Foster'la

iki yıldır görüşememektedir. Ancak o sıralarda Londra'da olan Jane, Thor'u unutmamış onu ulaşmanın yollarını aramaktadır. Stajyeri olan Darcy sayesinde bir fabrikada yer çekim bozukluğu olduğunu öğrenen Jane araştırma aracıyla fabrikaya gider. Fabrikanın bir yerinde atılan maddeler havada zıplamakta, bazıları da boşlukta kaybolup gitmektedir. Jane bunun nedenini araştırırken Aether'e yaklaşır ve Aether ona nüfuz eder.



**RESİM 75: Aether, Jane'e nüfuz ederken...**

Öte yandan Asgard'da, Thor, Jane'i artık göremeyen Thor endişelenir. O zamanlarda yaşanacak bir doğa olayı olan dokuz alemin hizalanması olayı sayesinde Thor dünyaya gelir. Thor, Jane'i bulur, Jane'de anormal bir güç olduğunu fark edip onu Asgard'a götürür. Ancak Asgardlılar, Jane'in içinden Aether'i çekip alamazlar. O sıralarda Aether'in canlı bir bünyeye girmesiyle uyanan Malekith de uyanmış, Aether'ı almak için harekete geçmiştir. Malekith, yenilmez bir savaşçıya dönüştürdüğü Algrim ile Asgard'a saldırır. Amacı Aether'i alarak bütün kainatı kontrol altına almaktır. Bu saldırı esnasında Thor'un annesi Frigga ölür.

Malekith, yaralanarak Asgard'dan ayrılmıştır ancak Aether'i almak için geri dönecektir. Babasının karşı çıkmasına rağmen, Loki'yle işbirliği yapan ve onun gizli patikasını kullanarak Kara Elflerin diyarına giden Thor'un bir planı vardır. Malekith, Jane'den Aether'i çıkardığı an, Malekith'e nüfuz edemeden Aether'i yok edecektir. Thor, Loki ve Jane, Malekith ve Algrim'le boş bir arazide karşılaşır. Thor'un planları başarısız olur, Malekith, Aether'i Jane'den çekip alır ve ayrılır.

Thor ve Jane, öldü zannettikleri Loki'yi arkalarında bırakır, gezegenler arasında buldukları geçiş kapısıyla dünyaya gelirler. Savaş Londra'ya sıçrar. Nitekim, Aether'in tam olarak gücünü kavuşabileceği zaman ve mekan Grinwich'tedir. Büyük savaş patlak verir. Çok zorlansalar da, Thor ve arkadaşları Malekith'i yener ve Aether'i ondan çıkarıp tekrar hapseder.



**RESİM 76: Malekith'in Londra'ya demirlemiş gemisi.**



**RESİM 77: Malekith, gemiyle dönüşümü başlatır.**

Thor, Asgard'a döndüğünde kendisine babası tarafından teklif edilen koltuğu reddeder, ancak ayrıldığında anlarız ki, teklifi yapan babasının suretine bürünmüş olan Loki'dir. Thor, Aether'i kolleksiyoncu diye bilinen birine emanet eder, koleksiyoncunun

diğer taşları da topladığından habersizdir. Thor dünyaya döner, Jane'e kavuşur, sarılırlar. Her şey ve herkes bir dahaki tehdide kadar mutludur. Çünkü Hollywood aracılığıyla kapitalist sistem tehdit olmadığında mükemmel bir hayat sunduğunu iddia eder.

### 3.13.3. *Thor: Ragnarok* (2017)

Yönetmenliğini Taika Waititi'nin yaptığı, senaryosunu Christopher Yost, Craig Kyle, Stephany Folsom'un yazdığı filmde, Thor rolünde yine Chris Hemswort vardır. Diğer yıldız oyuncular ise Tom Hiddleston, Idris Elba, Anthony Hopkins, Cate Blanchett, Karl Urban, Mark Ruffalo'dur. Thor'un başka bir macerasına odaklanan filmde yine tehdit bütün kainata, yani dünyaya yöneliktir.

Thor, Muspeheim adlı bir gezegende tutsaktır. Surtur adlı yaratık Thor'a, babası Odin'in artık Asgard'da olmadığını ve Thor'un yokluğunun büyük sıkıntılar doğurduğunu anlatır. Ragnarok'un geldiğini Suture, Asgard'ı sonsuz alevlerle yok edeceğini söyler. Thor çekici Mjolnir'i kullanarak Surtur'un boynuzlarını koparır, alır Asgard'a götürür.



**RESİM 78: Surtur**

Asgard'da babasının suretine bürünmüş olan Loki keyif çatmaktadır. Babasını dünyaya göndermiş olan Loki, yaptıklarını Thor'a itiraf eder. Loki ve Thor, Odin'i geri götürmek için dünyaya giderler. Dünya oldukça değişmiştir, ancak Thor ve Loki bir şekilde Odin'i bulur. Ancak Odin son anlarını yaşamaktadır. Loki ve Thor'a ablalarından bahseder.

Thor ve Loki'nin ablası ve savaş tanrısı olan Hela, Odin tarafından sürgün edilmiştir, ancak Odin göçtüğü an ortaya çıkacaktır. Thor ve Loki'nin savaşarak Hela'yı yenmesi gerekmektedir, ancak Hela ikisinden de kat be kat güçlüdür. Odin son sözlerini söyleyerek enerjiye dönüşür, yani ölür. Hela ortaya çıkar. Thor, Hela'yı durdurmaya çalışır, ancak Hela, Thor'un çekicini paramparça eder, o sırada Asgard için geçiş açılmıştır, Hela, Asgard'a varırsa gücünü oradan alacak ve artık yenilmez olacaktır, bunun için Thor, Hela'yı engellemeye çalışır, ancak Hela, Loki ve Thor'u geçitte devre dışı bırakarak Asgard'a varır. Hela önceki zamanlarda ölmüş olan savaşçıları canlandırır ve kendi ordusunu kurar. Öte yandan Heimdall öncülüğünde Asgardlılar, Asgard'dan kaçışın yolunu aramaktadır. Bifrost'un kılıcı Heimdall'ın elindedir. Hela'nın bütün alemleri fethetmek için bu kılıca ihtiyacı vardır, bunun için Heimdall ve kaçan Asgardlıların peşine düşmüştür.



**RESİM 79: Savaş tanrısı Hela**

Thor ve Loki ise Sakaar adlı bir gezegene düşer. Thor bu gezegende yapılan savaş oyunlarında Hulk'la karşılaşır, dövüşmek zorunda kalırlar. Thor ve Hulk dövüşür, sonrasında aynı odada kalmaya başlarlar. Thor'u, Sakaar'a götüren Valkyrie adındaki yaratığında Asgard'lı olduğu ortaya çıkar. Thor, Hulk ve Valkyree'i, Asgard'ı ve bütün kainatı kurtarmak için savaşmaya ikna eder. Loki'nin de yardımıyla Sakaar'dan kaçıp Asgard'a dönerler. Asgard'da büyük savaş başlar. Ancak Hela'yı durdurmanın yolu yoktur. Loki'nin getirdiği

uzay gemisine Asgardlılar biner ve Thor son çare olarak Rangarok adlı kıyameti başlatır, Suture canlandırılır ve Hela'yla kapışır, böylece Asgard yok olurken, Thor, Loki, Valkyrie, Hulk ve diğer Asgardlılar kurtulur ve dünyaya gelir. Zira, Asgard'da da doğmuş olsa, Thor bir dünyalı süper kahramandır. Kahraman gerektiğinde dünyanın selameti için, Süpermen'in ve Thor'un yaptığı gibi anavatanını yok etmeyi bilmelidir.

## 3.14. THOR FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

### 3.14.1. Thor Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

*Thor* filminde olay büyük oranda başka bir gezegende geçmektedir. Ancak bu bile tespit ettiğimiz döngüyü kırabilecek bir farklılık değildir. Nitekim, bütün evreleriyle döngü bu filimde de mevcuttur. Filmin başlangıcında Asgard'da sükunet hakimdir. Thor yeni kral olarak ilan edilecek, babasının yerine geçecektir. Her şey yolunda gitmektedir. Aynı zamanlarda dünyada da her şey yolundadır. Jane adındaki kadın araştırmacı araştırmalar yapmakta ve dünyanın geri kalanında sisteme halel getirecek bir şey yaşanmamaktadır. Başlangıç Hali böylece olması gerektiği gibi sınırların dahilinde yaşanır ve Yerleşik Düzen'in mutluluk verici atmosferi hissedilir. Düzeni bozan tehdidin ne olabileceği tartışmaya açıktır. Ancak, filmde her ne kadar birden çok tehdit olsa da, esas tehdit ve film hikayesini başlatan hadise Thor'un bencilliği ve savaş severliği yani kendini bilmezliğidir. Çünkü, Thor'un yanlış tavırları bir savaşı tetikler, babası savaşı engellese de oğlunun öfkesini dizginleyemez ve onu sürgüne göndermek zorunda kalır. İşte filmin hikayesinin merkezine oturtulan tehdit, Thor'un kendini bilmezliği, hareket ve düşüncelerindeki ölçüsüzlüğüdür. Tehdit aşamasını tetikleyen de bu olur, böylece sonraki safhaya geçilir.

*Thor: Karanlık Dünya* filminde hikaye, bu filme ait olmayan bir hikayenin tehdit kısmından başlar. Milyonlarca yıl önce insan dışı canlılar tarafından yapılan bir savaş gösterilir. Asgardlılar ile Kara Elfler arasındaki bir savaştır bu. Ancak, ne zaman ve nerde olursa olsun, sistemin zihninden çıkmış her tür hikaye ve film döngüye tabi olduğu gibi bu hikaye de öyledir. Nitekim, ortada Başlangıç Hali'ni bozan bir tehdit vardır, tehdit bütün alemleri tehdit etmektedir, kahraman çıkar savaşır ve kazanır, barışa, yani düzene dönelir. Filmin hemen başındaki bu küçük savaş bile böyle muntazam bir şekilde evrelerden geçer. Sonrasında filmin hikayesini oluşturacak şekilde yeniden evreler başlar. Bütün alemlere barış getirmiştir Thor. Bütün alemler huzur ve mutluluk içinde yaşamakta, sistemin çizdiği daire

içinde hayat akıp gitmektedir. Enerji kaynakları Aether ve Tesseract kontrol altındadır. Böylece tehdit arz etmezler. Çünkü sistemin hizmetinde, sisteme aittirler. Her şey böylesine ideal bir şekilde akıp giderken, Thor hasret, Jane aşk acısı çekebilir. Bunlar güncel hayatın öğeleridir. Ancak ne zaman ki biri güç kaynaklarından birine eline uzatır, işte o an tekrar tehdit evresi başlar.

*Thor: Ragnarok* filminde *Başlangıç Hali*'nde her şey sütliman değildir, ancak yaşananlar olağan hayatın sınırları içindedir. Thor bir yerde tutsaktır ve bir düşmanla boğuşmaktadır, ancak bu sahte bir tehdittir ve *Başlangıç Hali*'nin sınırları içindedir. Nitekim, Thor bu sahte tehdidi hemen bertaraf eder, düşmanının boynuzlarını sökerek evine, Asgard'a götürür. Bütün bunlar sistemi sıkıştıracak bir meydan okuma doğurmaz ve sistemin olağan işleyişine tehdit oluşturmaz. Ne zaman ki Thor'un babası Odin'in öleceği ve ablası olan savaş tanrısı Hela'nın ortaya çıkacağı belli olur, o zaman tehdit evresinin perdesi kalkar. Nitekim Hela bütün kainatın yönetimine taliptir.

### 3.14.2. Thor Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Thor* filminde, Thor'un babasına karşı gelişi, savaş merakı, kendini bilmezliği tehdidin merkezini oluşturur. Buz Devleri ve Loki'nin hareketleri de tehdit olarak sunulurlar, ancak döngüyü başlatıp bitiren Thor'un iç mücadelesidir. Nitekim, Thor filmin başında yeni kral adayıdır ve ortalık süt limandır. Ne zaman ki Thor öfkesine yenilip Buz Devleri'nin diyarına babasından habersiz sefer düzenler, işte o an tehdide doğru ilk adımını atmış olur. Babası bu adımı geri alacak şekilde buz devleriyle tekrardan anlaşsa da, Thor yatışmaz. Babasına karşı gelir ve sürgüne mahkum edilir. Thor'un içinde yaşadığı bu bilgisiz cesaret, aptallık boyutundaki heyecan tehdidi inşa eder. Thor, dünyaya sürgün edilince, babası da uykuya yatar. Taht Thor'un kardeşi Loki'ye kalır. Ancak mesele Loki'nin yaptıkları, yapabilecekleri değildir. Çünkü film o noktaya odaklanmaz. Filmin odağında dünyaya sürgün edilmiş Thor'un nefis terbiyesi vardır. Nitekim, dünyaya ilk düştüğünde 'ben Odin oğlu Thor bana kimse bir şey diyemez' modundadır. Bu tavır yüzünden hem Asgard, hem dünya tehlikeye girmektedir. Çünkü Thor, sistemin kontrolünden çıkmış, babasına isyan etmiş ve sürülmüştür. Thor'un nefis terbiyesi, aslında onu sistemin hizmetine sunma eğitimidir. Çünkü Thor, zamansız savaş isteyerek, sistem dışı heveslere kapılmış, sistemin sınırlarından

taşmıştır. Dünyaya terbiye edilmek için, tekrardan sisteme hizmet edebilecek hale getirilmek için gönderilmiştir. Thor mücadeleye başlamalı, nefsiyle hesaplaşmalı, kibrini yenmeli ve babasının şahsında sistemin kendinden büyük olduğunu öğrenmelidir. Ancak ona bir rehber gerekmektedir. Sistem, ikna edici olabilmek için Thor'a rehberlerin en güzelini gönderir. Üstelik Thor'a ilk andan itibaren aşıktır bu rehber. Güzel Jane'in öncülüğünde Thor kendiyle mücadeleye başlar.

*Thor: Karanlık Dünya* filminde Malekith adındaki Kara Elf türünden yaratığın Aether adındaki sınırsız güç kaynağına sahip olma çabası tehdidi başlatır. Pek çok filmde görüldüğü gibi bu filmde de, tehdit enerji ve güç kaynaklıdır. Aether maddesi, içine girdiği insana sınırsız bir güç bahşeden enerji kaynağıdır. Sistem, kendisinin dışında hiçbir kişi ve kuruma böylesine bir gücü bahşetmez. Böylesine bir güç isteyen yaratığın yüzünün korkunç ve dehşet verici şekilde tasarlanması da tesadüf değildir: güç ve iktidar isteyenler kötü niyetli korkunç kişilerdir. Aether bu filmde dünya ve kainat hükümranlığının sembolüdür. Bu sonsuz güç kaynağına sahip olan bütün alemi yönetebilecektir. Malekith'in bu kaynağa sahip olması demek, dünyanın hükümranlığının da el değiştirmesi anlamına gelmektedir. Ancak, elbette bu, o kadar masum olamaz. Yani, sistem iktidar değişikliği taleplerini karalamak ve damgalamak zorundadır. Yani sisteme göre, hiçbir alternatif güç, insanlığa daha iyi bir yaşam modeli, daha iyi bir üretim ve dağıtım ağı sunamaz. En fazla yıkım ve kaos sunabilir. Bu film özelinde de, her zaman olduğu gibi, Malekith'in hükümranlığının kaos ve yok oluş getireceği gösterilir. Aether, onun için başkasının, yani sistem dışındaki hiç kimsenin eline geçmemelidir. Malekith'in ağzından duyulan bütün alemleri yok etme hevesi de, sistemin "benden başkası ölümcüldür" mesajını göstererek anlatma biçimidir. Böylece, Malekith, Aether'e sahip olunca bütün kainatın yok oluşu artık zaman ve imkan meselesidir. Bütün evreler, böylece geçildikten sonra, kahraman göreve çağrılmalı ve insanlığı kurtarmalıdır. Thor'un, Malekith ile mücadelesiyle sonraki safha başlar.

*Thor: Ragnarok* filminde Odin'in kızı, Thor'un ablası olan Hela'nın bütün kainatın yönetimi talebiyle ortaya çıkmasıyla tehdit yüzünü göstermiş olur. Hela, babasının büyük evladı ve yasal varisi olarak bütün alemlerin yönetimine taliptir. Elbette bu masum bir istek olamaz ve sistem bu isteği her zaman yaptığı gibi kana ve teröre boyamalıdır. Öyle de olur. Hela bütün alemlerin yönetimini eline almak istemektedir, ancak kan ve gözyaşıyla. İşte yine

iktidara talip olan kanlı bir terörist yaratılmıştır. Tehdit, iktidar talebinden gelir. Hela, Asgard'lıları öldürmeye başlar, sıra dünyaya da gelecektir. Sistem, kahramanını göreve çağırır ve iktidarı talep eden ablasının karşısına çıkarır. Böylece mücadele evresi başlar.

### 3.14.3. Thor Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

*Thor* filminde, Thor'un nefsiyle olan mücadelesi Jane yardımıyla başlar. Thor ilk olarak babasına karşı suçunu kabul eder, ağlar, af diler. Sonrasında başka insanlar için, dünya için mücadele etmeyi öğrenir. Son olarak da kahramanlığın en üst seviyesi olarak kendini başkaları için feda etmeye kalkışır. İşte o noktada Thor iç mücadelesini bitirmiş, olgunlaşmış ve kazanmıştır. Nitekim ona mükafat olarak çekicini kullanma yetisi verilir, çekici uçup Thor'u bulur, Thor, önce üstüne salınmış süper güçlü makineyi yener, sonra hem dünyayı, hem kendi gezegenini kurtarır. Böylece her şey tamamlanmış olarak son evreye geçilir.

*Thor: Karanlık Dünya* filminde, sınırsız güç kaynağı Aether maddesiyle bütünleşen Malekith adındaki yaratıkla savaşmaya başlayan Thor'un amacı bütün alemleri kurtarmaktır. En azından seyirciye gösterilen amaç budur. Bütün filmlerde olduğu gibi bu filmde de kainatın devamlılığının, kapitalist sistemin devamlılığıyla aynı anlama geldiği iddiası ileri sürülür. Nitekim, Thor insanları korumak için gökten dünyaya indirilmiştir, bu savaşın Aether'e yani, enerji ve sonsuz güce sahip olma savaşı olduğunu perdeleyecek kadar makyaj malzemesi vardır. Thor, beklendiği üzere Malekith'i yener ve sonsuz güç kaynağı Aether'i elinden alır. Böylece tekrardan başa dönülmüş olur, düzen sağlanır.

*Thor: Ragnarok* filminde Thor'un, yanına Hulk ve savaşçı Valkyrie alarak ablası Hela'ya savaş açmasıyla mücadele evresi başlar. Thor, insanlık yararına ablasıyla savaşmaktadır diye sunulur. Ancak esasında savunduğu şey insanlık maskesi altında saklanan sistemdir. Öyle ki, Thor diğer yaratıklarla birlikte kendi öz ablasını yok etmeye çalışırken, esasında savaştığı şey sistemin iktidarını sistemde kalmasıdır. Hela, alemlerin hükümdarı olmak istemektedir. Thor ise sistemin bekçisidir. Sistemi korumak için yapamayacağı şey yoktur. Öyle ki, kendi ablasını yok etmek için bir canavar yaratır. Bu canavar Hela'yı yok ederken bütün Asgard'ı da yok eder. Thor, sistemi korumak uğruna hem gezegenini hem de ablasını yokluğa mahkum eder. Sistemin de kahramanından bekledią sadakat budur. Böylece düzen yeniden sağlanıp pekiştirilmiş olur ve son evreye geçilir.

### 3.14.4. Thor Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

*Thor* filminde Thor'un kendiyle iç hesaplaşması olarak verilen mücadele safhası, Thor'un olgunlaşması ve dış düşmanları yenmesiyle sonuçlanır. Böylece hem Thor sistemin hizmetine koşulmuş olur, hem de evrenler kurtulmuş olur. Son bölümde dini anlatılar üzerinden detaylı şekilde ele alınacak dini ve mitolojik göndermelere burada kısaca bakacak olursak, Thor, tıpkı Adem gibi işlediği bir günah yüzünden dünyaya kovulmuştur. Dünyaya kovulma nedeni kendini aklamak, tekrardan Tanrı'ya layık bir kul olabilmektir. Thor ve Adem'in hikayeleri bu noktada birebir kesişir. İkisi de dünyaya sürülür, ikisi de tövbe eder ve affedilir. Ancak Thor'un başka bir peygamberden daha aldığı bir eylem vardır. Thor, tıpkı İsa gibi insanları kurtarmak için kendini feda eder. İşte o feda ettiği anda kendisine çekici yani kurtuluş verilir. Üstelik iç ve dış savaşların hepsini kazanan Thor, Yenilmezler grubuna alınmaya da hak kazanır. Görüldüğü gibi kadim zamanların peygamber-tanrı öğretisini kendine yontan sistem, tanrı yerine kendini, peygamber yerine de kahramanını koymuştur. Ancak bunu yaparken, kendisini iyice gizlemiş, kahramanı sanki hayatın ve insanların hizmetindeymiş algısını büyük bir hileyle gizlemiştir. Bunun için kahramanlar Amerikan yaşam tarzını, insanların hayatını kurtarırlar, asla kapitalist sistemi, sanayi çarkını, üretim ve tüketim alışkanlıklarını korumazlar. Ve hatta daha önceki örneklerde gördüğümüz gibi, bir kötü adam doğrudan sisteme saldıracak bile olsa, aslında saldırdığı insanların hayatı olur. Çünkü sistem peygamberi olarak kodladığı kahramanları bila bedel insanların hizmetine sunmuş, kendisini bu sayede görünmez kılmıştır. Ne olacaksa insanlara olacak, ne olmayacaksa da insanlara olmayacaktır. Peygamberler, insanları sisteme iman etmeye değil, yaşama saygı duymaya davet eder. Bu yaşamın Amerikan yaşam tarzı olduğu, bunun da sistemin kalbi olduğunu deşifre edecek bir güç yoktur. AVM'leri koruyan kahraman, sistemin bir çarkı olan AVM'leri değil, insanların yaşam alanı olan AVM'leri korumaktadır. Bu mesaj öyle veya böyle bütün süper kahraman filmleriyle verilir ve bu filmleri izleyenlerin sisteme olan bağlılıklarının, sistemin kuruluş ve alışkanlarının hayati olduğuna dair olan inançları gelişir ve pekişir.

*Thor: Karanlık Dünya* filminde, Thor'un Malekith'i yenmesi ve sonsuz güç kaynağı Aether'i ele geçirmesiyle tekrardan düzene geçilir, huzur ve barış geri gelir. Sonraki filmlere seyirci çekmek için, yapılan ticari manevralar olarak filmin sonlarına yerleştirilen tehdit

göstergelerini bir kenara bırakacak olursa, sonsuz güç kaynağının ne yapıldığı önemli bir sorudur. Nitekim, bu güç kaynaklarından biri olan Tesseract, Asgardlıların koruması altındadır. Aether ise iki taş birbirine yakın olmasın diye bir koleksiyoncuya verilir. Bu noktada, sonsuz gücü eline geçirdiği halde onu kullanmayıp kontrol altında tutan insana yapılan methiyeler göz yaşartıcısıdır. Bu yolla sistem, 'olur da elinize sistemin verdiği dışında bir güç geçirirseniz, onu kullanmamak sizin menfaatinizedir' mesajını verir. Loki'nin gücü kullanmaya çalışırken kontrolden çıkması da bunun başka bir göstergesidir. Sistem, erdemli insanı, sistemin vermediği gücü şansı varken bile kullanmayan insan olarak tanımlar. Bu da köleliğin üst makamlarından biridir.

*Thor: Ragnarok* filminde, Thor'un ekibiyle birlikte ablası Hela'yı ve Asgard'ı yok etmesiyle tehdit bertaraf edilmiş olur. Thor kendi gezegenini yok ederken "Asgard bir yerin adı değil, Asgardlılardır" der. Böylece korunması gereken şeyin vatan değil insanlar olduğunu ifade etmiş olur. Ancak burda dahi bir hile vardır. Nitekim, insanlar olarak adlandırılan şey aslında insanların yaşam biçimi, daha da özel olarak Amerikan yaşam biçimidir. Thor bu yaşam biçimini korumak için ablasını ve gezegenini yok etmiş ve nihayetinde dünyaya sığınmıştır. Feda edilemeyecek tek şey dünya ve dünyanın işleyiş biçimidir. Hela'nın iktidar hevesinden doğan tehdit bertaraf edilince, her şey başa dönmüş olur ve sistem olduğu ve olması gerektiği gibi işlemeye devam eder.

## 3.15. X MEN: "MUTANTLAR DA DÜNYAYI KURTARIR"

### 3.15.1. *X-Men* (2002)

Bryan Singer tarafından yönetilen, David Hayter tarafından senaryosu yazılan filmde Patrick Stewart, Hugh Jackman, Ian McKellen, Halle Berry, Famke Janssen gibi yıldızlar rol almaktadır. Mutantların arasındaki kavgayı anlatan film, olayı yine insanların savunulmasına bağlar. Böylece seyirciyi savaşan gruplardan birinin yanına iter ve onunla özdeşleştirir. Film başladığında seyirci kimin iyi kimin kötü olduğunu anlamakta güçlük çekmez.

Nazilerin işgali altındaki Polonya'da 12 yaşındaki Erik Lehnsherr ailesinden zorla kopartılırken, mutant yetenekleri devreye girer ve manyetik bir alan yaratarak demir kapıları büker. Hemen sonrasında zaman atlama yapılır. Amerikalı senatör Robert Kelly, Kongre'de mutantların kimlikleri ve yeteneklerinin tesbidi ve kaydıyla ilgili bir yasayı çıkartmak için çalışmaktadır. Lehnsherr adındaki Magneto lakaplı mutantta oradadır ve bu yasaya cevap

vermeyi düşünmektedir. Eski hocası mutant Charles Xavier ise onunla hem fikir değildir ve insanlardan hala umudu vardır.

O zamanlarda, Marie D'Ancanto adında 17 yaşındaki bir mutant kız, erkek arkadaşıyla öpüşürken onu komaya sokunca, artık oralarda yaşayamayacağını anlar ve yola koyulur. Başka mutantların yeteneklerini emme kabiliyiti olan Marie, Wolverine olarak nam salmış Logan'ı bulur. Logan'la birlikte giderlerken Magneto'nun mutantlarından biri olan Sabretooth'un saldırısına uğrarlar. Xavier'in öğrencileri Cyclops ve Storm son anda yetişerek onları kurtarır. Xavier, Logan'a durumu anlatır, Magneto'nun insanlarla bir savaş çıkaracağını söyler. Xavier, Magneto'nun neyin peşinde olduğunu anlamaya çalışmaktadır.

O sıralarda Magneto Senator Kelly'le meşguldür, senatörü kaçırıp mutanta dönüştürür. Kelly mutant olarak Magneto'nun elinden kaçar. Ancak Magneto büyük planını yapmıştır. Birleşmiş Milletleri üyelerini toplantı halindeyken mutanta çevirecek, böylece bütün insanlığa hükmedecek mutant devrini başlatacaktır. Bunun için de diğer mutantların kabiliyetini emme yetisine sahip olan Rogue'ye (Maria) ihtiyacı vardır. Çünkü, kendisi bu işlemi yaptığında ölümle burun buruna gelmektedir. Magneto, Rogue'yu ele geçirir.



**RESİM 80: Özgürlük Anıtı'na çarpan yıldırım.**

Kelly, Xavier'in okuluna geri döner. Xavier ve Kelly Magneto'nun planını anlarlar. Xavier Cerebro adlı makineyle Rogue'nun yerini tespit etmeye çalışırken Magneto'nun mutantı Mistik tarafından sabote edilir ve komaya düşer. X Men ekibi, dünya liderlerinin

Özgürlük Adası'nda mutanta çevrileceğini tespit eder ve harete geçerler. Özgürlük Adası'nda iki mutant grubu çarpışır ve Wolverine son anda Magneto'nun makinesini durdurarak mutasyon işlemine son verir. O sırada ölümüne yaralanan Rogue'ya kendi güçlerini aktararak hayatını kurtarır, ancak kendi komaya girer.



**RESİM 81: Dünya liderleri mutasyondan kaçarken...**

Xavier ve Wolverine komadan uyanır. X Men ekibi, Mistik'in Senator Kelly suretine büründüğünü öğrenir. Magneto, Xavier tarafından hapse atılmıştır, ancak yeni bir savaş için fırsat kollamaktadır. Wolverine geçmişini aramak için ekipten ayrılır. Böylece, mutantların savaşında insanların yanında savaşanlar iyi, mutantların yanında savaşanlar kötü olur. Elbette zikredilen insanlar, sistemi temsil etmektedir. Wolverin de öteki süper kahramanlar gibi sistemin muhafızıdır.

## 3.16. YENİLMEZLER: "KAPİTALİZMİN MUHAFIZLARI"

### 3.16.1. *Yenilmezler* (2012)

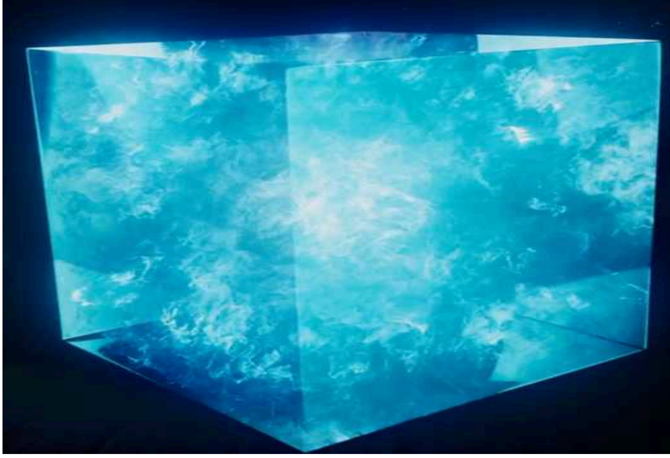
Marvel'e ait süper kahramanların bir araya gelerek oluşturduğu ekibin adı olan Yenilmezler, kendi içinde bir film evrenine sahiptir. Bu serinin ilk filmi olan *Yenilmezler*, Joss Whedon tarafından yazılıp yönetilmiştir. Filmde Robert Downey Jr., Chris Evans, Chris Hemsworth, Scarlett Johansson, Jeremy Renner, Tom Hiddleston, Samuel L. Jackson ve Stellan Skarsgard rol almaktadır. Yıldız oyuncuların canlandırdığı bir süperkahramanlar geçidi sunan film, seyirciyi dört bir yandan kuşatır ve özdeşleşmeyi pekiştirici hamleler yapar.



**RESİM 82: Yenilmezler Ekibi**

Thor filminde de gördüğümüz, Thor'un kardeşi Loki, SHIELD'ın gizli üssüne sızar, Tesseract'ı çalar, Hawkeye ve Doktor Eric Selvig'i de zombi halinde askerlerine döndürür, üsten kaçar. Tesseract, sınırsız enerji üretilebilen ve böylece sınırsız güce sahip bir taştır. Onun Loki tarafından kaçırılması SHIELD'ın yöneticisi Nick Fury ve diğerlerini paniğe sevk eder. Fury, Tesseract'ı geri almak için Yenilmezler takımını kurar. Bu takım, II. Dünya Savaşı'ndan kalma asker Kaptan Amerika, ünlü zengin ve teknoloji dâhisi Demir Adam, daha sonra ekibe atılacak Thor ve dahi doktor Doktor Bruce Banner, yani Hulk'tan oluşmaktadır.

Loki, dünyanın efendisi olmayı amaçlamaktadır. Bunu da Tesseract'la yapacaktır. Tesseract'ı sınırsız enerji kaynağı olarak dünya için kullanmayı amaçlayan SHIELD'ın, başka gizli bir ajandası daha vardır. O da, Tesseract'tan kitle imha silahı gibi çok güçlü silahlar üretmektir.



**RESİM 83: Tesseract**

Loki, çaldığı Tesseract üzerinde çalışmalar devam ederken, insanları boyun eğdirme yolunda harekete geçer, bir AVM'nin önünde insanları önünde diz çöktürür. "Bu sizin doğal haliniz değil mi? İnsanlığın gizli gerçeği bu. Boyun eğmeye can atıyorsunuz... Hükmedilmek için yaratıldınız. Her zaman diz çökeceksiniz." Kalabalıktan biri çıkar "senin gibilere asla" der. Tam Loki onu öldürecekken Kaptan Amerika gelir, kurtarır adamı. Kaptan Amerika, Loki'yle savaşırken Demir Adam gelir. Loki'yi alıp uçan karargahlarına götürürler. Bu sırada Thor da Loki'yi almaya gelmiştir, kardeşiyle kapışırlar. Thor, Loki'ye "Dünya benim korumam altında" der. Loki "insanlar birbirini kırarken neden müdahale etmiyorsun o halde?" Thor, insanların savaşmasının yaşamalarının bir parçası olarak görmektedir, onun için gündelik hayata karışmaz. Ancak Loki insanları üzerinde mutlak hakimiyet kurma peşindedir ki, buna engel olmak şarttır. Böylece Thor da ekibe katılır. Loki, Yenilmezler'in elindedir, ancak bu da Loki'nin planına dahildir.

Yenilmezler'in uçan karargahı Loki'nin ordusu tarafından basılır, Loki kaçar, Yenilmezler dağılır. Loki'nin büyük planı başlar, Stark'ın kulesinde Tesseract'ı faaliyete geçirerek göğün kapısını uzaylı ordulara açar. Dünyaya uzaylı yaratıklar inmeye New York'u yerle bir etmeye başlarlar. Yenilmezler ekibi tekrar bir araya gelir. Uzaylı orduya karşı savaşa başlarlar, oldukça da başarılıdırlar, ancak kapı kapanmadıkça bunun bir önemi yoktur, çünkü gittikçe daha fazla uzaylı yer yüzüne inmektedir.



**RESİM 84: Gökyüzünde açılan kapıdan uzaylı savaş makineleri gelirken...**

Demir Adam, sonunda bir yolunu bulur. O sırada bütün bunlara son vermek için gönderilen nükleer bombayı alır ve kapıdan geçerek patlatır. O sırada kapanan kapıdan son anda dünyaya düşer ve kurtulur. Loki ve Thor, Tesseract'la birlikte Asgard'a döner. Yenilmezler'in hepsi de dünyayı kurtarmanın rahatlığıyla kendi yoluna gider. Aslında kurtardıkları dünya değil, dünyadaki yerleşik düzendir.

### 3.16.2. *Yenilmezler : Ultron Çağı* (2015)

Serinin bu ikinci filmini, Joss Whedon yönetmiş, senaryosunu ise Joss Whedon, Stan Lee, Jack Kirby yazmıştır. Robert Downey Jr., Chris Hemsworth, Mark Ruffalo, Chris Evans, Scarlett Johansson, Jeremy Renner, Samuel L. Jackson, Elizabeth Olsen, Don Cheadla'li kadrosuyla yıldızlarla dolu olan film, Yenilmezler ekibinin dünyayı kurtarmak için yaptıkları mücadeleyi anlatır.

Film, Yenilmezler ekibinin Hydra'nın laboratuvarlarından birine saldırmasıyla başlar. Baron von Strucker'ın yönetimindeki laboratuvarda çok ileri düzeyde çalışmalar yapılmaktadır, İkizler adı verilen iki kardeşin süper güçleri vardır. İkizler, Yenilmezler'i biraz oyalasa da nihayetinde Yenilmezler laboratuvarı ele geçirir.

Strucker'in laboratuvarında Tony Stark, Loki'nin kullandı asayı (scepter) bulur. O sırada ikizlerden biri olan Wanda, Tony'ye temas ederek Tony'nin halüsinasyon görmesini sağlar. Tony, bütün Yenilmezler'in öldüğünü ve dünyanın istila edildiğini görür.

Tony, asayı alarak ve ekiple birlikte Tony'nin kulesine döner. Tony, yapay zeka JARVİS sayesinde asanın içinde bir tür başka türden zeka olduğunu keşfeder, bu zekayı harekete geçirmek ister. Amacı süper güçlü bir yapay zeka yaratarak dünyanın güvenliğini ona devretmektedir.



**RESİM 85: Ultron'un yaratıldığı yapay zeka Scepter**

Bruce Banner'la yaptıkları çalışma sonucunda Ultron adındaki yapay zekayı icat etmeyi başarırlar. Ultron, Tony'nin dünya güvenliği için tasarladığı yapay zekayla güçlendirilmiş bir bilinç türüdür. Ancak işler tersine gider. Ultron bilincini kazanır kazanmaz, kendi kendine düşünmeye başlar ve kontrolden çıkar, ilk olarak JARVIS'i yok eder. Ultron dünyayı korumaya programlamıştır ve düşününce dünyayı korumanın yolunun insanları yok etmek olduğuna karar verir. Ultron "Yeni bir başlangıç, yeni insanların tekrar inşası için temizlenmiş bir dünya" mottosuyla yola çıkar. Ultron, Yenilmezler'i canavarlar olarak görüyor, dünya için sorun teşkil ettiklerini düşünüyordur. Bunun için de Yenilmezler'i yok etmekle işe başlayacaktır. Ultron "dünyayı korumak istiyorsunuz ama değişmesini istemiyorsunuz, evrimin önü açılmazsa insanlık nasıl kurtulacak?" diyerek işe koyulur. Ultron'un amacı evrim, zayıfların yok olmasıdır. Ultron dünyayı kurtarmakla yok etmek arasındaki farkı göremez. Amacı dünyayı kurtarmaktır. Ultron kendini önce eski püskü bir robota yükler. Tony'nin robotlarını da programlayarak Yenilmezler ekibiyle kapışır, ancak sonunda asayı da alarak kaçar. Steve, Tony Stark ve Bruce Banner'e böyle bir şey yaratmış

olmalarından dolayı öfkelenir. Tony, dünya barışı için yaptık deyince, Steve “Ne zaman birisi daha başlamadan savaşı kazanmaktan bahsediyorsa, masum insanlar ölüyor” der.

Ultron kendini internete yükler ve internetteki bütün bilgileri emer. Ultron, ikizleri de amaçları doğrultusunda kullanır. Ultron kendine bir beden üretme sevdasına kapılmıştır. Bunun için dünyanın en güçlü metali olan vibranyum bulur. O sırada saldıran Yenilmezler, Wanda’nın rüya manipülasyonlarıyla dağılırlar.



**RESİM 86: Ultron**

Yenilmezler kırsalda bir eve çekilirler, ne yapacaklarını düşünmeye başlarlar. O sırada Ultron kendine yeni bir beden üretmek için harekete geçmiştir. Nick Fury, Demir Adam’la irtibata geçerek onu tekrardan savaşmak için motive eder. Nick Fury “Ultron kabul etsin etmesin görevi küresel yıkım, bütün herkesi mezara sokmak” der ve buna engel olabilecek tek gücün Yenilmezler olduğunu söyler. Yenilmezler, Ultron’un beden ürettiği yere baskın verirler, ikizlerin de taraf değiştirmesiyle baskın başarılı olur. Ultron’un ürettiği bedeni ele geçirirler. Ancak Ultron’u yok edemezler.

Yenilmezler yeni bedeni etken hale getirip getirmeme konusunda tartışırlar. Tony ve Bruce aktif edilmesini savunurken diğerleri karşı çıkar. O sırada gelen Thor bedeni canlandırır. Canlanan beden onlara yardım edeceğini söyleyerek Yenilmezler takımına eklenir. Hep birlikte Ultron’un onları beklediği yere giderler. Uzun bir savaşın ardından Yenilmezler, Ultron’u yener, ancak Ultron’un bütün şehri bir meteor gibi havaya kaldırıp

dünyaya vurarak dünyayı yok etme planı başlamıştır. Nick Fury'nin getirdiği uçan gemiler sivilleri tahliye ederken, Demir Adam ve Thor şehri havada yok ederek zararsız şekilde denize düşürür. Böylece görev başarılı olmuş olur ve sisteme geri dönülür.



**RESİM 87: Sokovia şehri yere düşerken, siviller gemide güvendedir.**

### 3.17. YENİLMEZLER FİLMLERİNİN YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

#### 3.17.1. Yenilmezler Filmlerinde Başlangıç Hali (Yerleşik Düzen)

*Yenilmezler* filminde, Loki, Tesseract adındaki sonsuz enerji kaynağı taşı ele geçirmeden önce düzen olması gereken ritimde ilerlemektedir. Hatta, Tesseract taşından Amerika'nın kitle imha silahları üretiyor olması normaldir ve düzenin çizdiği sınırlara dahildir. Yani, Loki, Tesseract'ı ele geçirmeye kalkışmamış olsaydı dünya mutluluk ve düzen içinde akıp gidecekti. Ne ki, sistem dışı arzuların doğurduğu tehdit yine ortaya çıkar. Daha önce mükerrer defalar değinildiği gibi, kontrol dışına çıkmış istekler tehdide, tehditte mücadeleye yol açar. Bu film özelinde bu iddia apaçık bir şekilde kanıtlanabilir. Nitekim Tesseract adındaki sonsuz enerji kaynağı taş Amerika'nın emrindeyken ve Amerikalılar onunla kitle imha silahları üretirken, bir tehdit niteliği yoktur. Bu noktada iyice anlaşılmaktadır ki, sistemin kontrolü ve arzusu dahilinde yapılan şey, kitle imha silahı bile olsa asla tehdit olamaz, hatta tam tersine sisteme hizmet ettiği için barışa katkı amacıyla üretildiği etiketiyle meşrulaştırılır ve nükleer caydırıcılık olarak olumlanarak mühürlenir. Nitekim, SHIELD yöneticisi Fury, Tesseract'tan üretilecek kimyasal silahların dünya barışını korumak için üretildiğini savunur. Üstelik, bu tezini daha da kuvvetlendirebilmek için uzaylılarla olası savaşa karşı hazırlandıklarını iddia

eder. Bu böyledir, sistemin sınırları içinde işlenen her tür cinayet, katliam ve kaos meşrudur, sisteme dahildir ve tehdit değildir. Bu film özelinde bunun tasdiki bir başka yerde daha görülür. Kendisinin dünyanın koruyucusu olduğunu ilan eden Thor'a, kardeşi "insanlar birbirini kırarken neden müdahale etmiyorsun" sorar. Thor insanlara hükmetmenin o şekilde mümkün olmadığını, insanların bir yerlere kadar serbest bırakılması gerektiğini söyler. İşte o bir yer, sistemin belirlediği sınırlardır. Bu sınırlar içinde kalmak şartıyla nükleer bomba atmak da caizdir, ancak bu sınırlar dışında sapanla taş atmak bile bir felakete dönüşebilir. İşte bunun için Loki'nin Tesseract'ı ele geçirerek, insanlığa hükmetme isteği affedilemez bir günah ve başı ezilmesi gereken bir istektir. Çünkü böylece Yerleşik Düzen sarsılmış, Başlangıç Hali bozulmuş ve tehdit ortaya çıkmış olur.

*Yenilmezler: Ultron Çağı* filminde film başladığında hali hazırda görünürde bir tehdit mevcuttur. Film zaten bir kavganın ortasında açılır. Yenilmezler ekibi Hydra adlı örgütün en üst komutanıyla savaşmaktadır. Ancak bu filmin temel tehdidi olarak temerküz etmez. Zira kavga çok da uzun sürmez, Yenilmezler kazanır ve henüz ortada faaliyet haline geçmiş bir tehdit yoktur. Sadece Tony Stark'ın elinde tehdide dönüşebilecek bir enerji kaynağı vardır. Buradan anlarız ki, Başlangıç Hali hüküm sürmekte, düzen henüz meydan okumayla karşılaşmamıştır. Tehdit potansiyeli ise her zaman vardır. Yerleşik Düzen, çizdiği sınırların aşılması halinde tehditlerin ortaya çıkabileceğini her zaman hissettirir. Bu filmde de böyle olur. Tony Stark'ın elinde dünya için bir zırh olarak kullanılabilecek bir yapay zeka potansiyeli vardır. Tony, eğer bu seçeneği işaretlemese düzen devam edecek, tehdit ortaya çıkmayacaktır. Ancak Tony, dünyayı bütün savaş ve tehditlerden koruma iştahıyla yapay zeka icadına ikna olur ve Bruce'u de ikna ederek işe koyulur. Tehdide giden yol böylece insan iradesiyle açılmış olur.

### 3.17.2. Yenilmezler Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı (Yerleşik Düzene Yönelik Tehdidin Ortaya Çıkışı)

*Yenilmezler* filminde Loki'nin Tesseract taşını ele geçirmesiyle başlayan tehdit, Loki'nin bu taşı dünyaya ve insanlığa hükmetmek için kullanmak hedefiyle zirveye ulaşır. Loki, sisteme şirk koşmakta, sistemin iki can damarı olan enerji ve iktidara aynı anda saldırmaktadır. Loki'nin insanlara boyun eğdirme çabası, onları sistemin boyunduruğundan kurtarma çabasıdır da aynı zamanda. Ancak sistem bunu insanların hayatına kastetmeyle

eşleştirir. Loki önünde diz çöktürdüğü insanlara “Hükmedilmek için yaratıldınız. Her zaman diz çökeceksiniz” dediği an, kalabalıktan biri çıkar “senin gibilere asla” diyerek itiraz eder. İşte bütün hikayenin çırılçıplak önümüze serildiği yer tam da burasıdır. “Senin gibilere asla” demek, kapitalist sistemin kuşattığı çağdaş insanın alternatif oteriteleri reddetmesi ve kapitalizme olan sadakatini bildirmesidir. Nitekim, boyun eğmeyi, diz çökmeyi reddetmemiş, ancak önünde diz çökeceği kişiyi seçmiştir, yahut seçtiğini zannetmektedir. Tehdide dönecek olursak, Loki’nin dünya iktidarı ve sınırsız enerji merakı tehdidin merkezidir. Bu tehdit o kadar büyük bir tehdittir ki, buna karşı bir süper kahraman takımı kurulur. Gelgelelim, tehdidin dehşet vericiliği gösterilmeli, seyirci şahsında günümüz insanı, dehşete düşürülerek sistemin güvenli kucağına sığınmalı, sistemden medet ummalı ve sistemden başka nefes alma alanı olmadığına ikna edilmelidir. Öyle de yapılır. Loki, Tesseract’ı kullanarak gökten uzaya bir kapı açar ve uzaylı yaratıklar New York’a inerek dünyayı talan etmeye başlarlar. Dehşet büyüdükçe büyür. İnsanlar, şehir hayatının devamını sağlayan güçlerden, sermaye ve teknik sahibi efendiler medet umacak, yardım dilenecek hale gelir. Çaresizliğin son anında zenginler ve dâhilerden oluşan Yenilmezler takımı imdada yetişir ve mücadele evresi gerçek anlamda başlar.

*Yenilmezler: Ultron Çağı* filminde Tony Stark’ın dünyayı korumak için yapay zekayla desteklenmiş bir güvenlik kalkanı, bir bilinç üretme hevesi tehdidi tetikler. Yarattıkları Ultron adındaki yapay zeka, kendi bilincini kazanır ve kendi kendine muhakemeye başlar. Dünyayı korumaya programlanmıştır ve bunun ancak insanların yok olmasıyla gerçekleşeceğini hesaplar. Tony’nin icadı tam ters yönde sonuç vermiştir. Tony, olası savaşları kazanmayı hedefleyerek çıktığı yolda bir düşman yaratmıştır. Steve buna şöyle tepki gösterir “ne zaman birisi gelecekteki savaşları kazanmaktan bahsetse masum insanlar ölüyor.” Aslında burada Steve’in ağzından konuşan sistemdir. Sistem, dünyayı savaşlardan arındırmak, mükemmel bir yeni sistem kurmak gibi bütün projelere karşıdır. Olması gereken savaşları yaşamak ve kazanmaktır. Sistemin çarkları ancak böyle çalışır. Tony’nin yola çıkış amacı, icadı aslında her şey doğrudur, ancak yanlış olan bir şey vardır: sistemin çemberinden dışarı çıkılmış, sistemin organları devre dışı bırakılmıştır. Savaşları yok etmek hedefi iyidir, ancak her zaman yıkımla sonuçlanır, çünkü sistem henüz savaşsız bir dünya öngörmemekte, savaştan beslenmektedir. O halde, savaşları yok etmeye yönelik, dünya barışını sağlamaya yönelik sistem üstü talep ve projeler dünyanın yok oluşu olarak servis edilmelidir. Öyle de

olur. Bir yapay zeka olan Ultron dünyayı kurtarmakla onu yok etmek arasındaki farkı algılayamaz. İnsanları yok ederek yeni bir başlangıç yaratmak ister. Burada yine malum hile gün yüzüne vurur: her tür yeni başlangıç insanların yok oluşuyla mümkün olabilecektir. Çünkü sistem kendisini insanlarla eşlemiştir. O halde insanları ve dünyayı yok etmek için yola çıkan Ultron şeytanlaştırılmalı, tehdide dönüştürülmeli ve yok edilmelidir. Öyle de olur. Ultron bilincini kazanır kazanmaz insanları yok etmek hedefi güder, bunun için planlarını yapar, bir tehdit olarak yükselir. Bir şehri komple havaya kaldırarak meteor gibi dünyaya çarpıp dünyayı yok etmek ister. İşte böyle dehşet verici sonuçlar doğurur farklı dünya hayalleri. Herkes alternatif projelerden yeterince dehşete düşünce Yenilmezler tam olarak harekete geçer ve mücadele başlar.

#### 3.17.3. Yenilmezler Filmlerinde Başlangıç Hali'ni Muhafaza İçin Kahramanın Mücadelesi (Kahramanın Yerleşik Muhafazası İçin Yaptığı Mücadele)

*Yenilmezler* filminde, Loki'nin sınırsız enerji ve dünya hükümranlığı hevesine karşı toplanmış olan Yenilmezler takımı, bu isteği yok etmek için harekete geçerek mücadele safhasını başlatmıştır. Ancak önceleri başarısız olurlar, karargah olarak kullandıkları uçan gemi saldırıya uğrar ve dağılırlar. Elbette bu da sistemin bir oyunu ve hilesidir. Sistem, kendi dışındaki hükümranlıklarda insanlara başlarına ne geleceğini göstermek ister ve gösterir: gökten yağan korkunç yaratıklar New York'u istila etmeye başlar. Başka iktidarların ne kadar dehşet verici olduğu iyice gösterildikten sonra tehdide müdahale etkili hale gelir. Yenilmezler hep birlikte saldırır, Loki'yi yenerler, uzaydan dünyaya açılan kapıyı kapatırlar ve sınırsız enerji kaynağı Tesseract'ı dünyadan uzaya gönderirler. Böylece sistem dairesine dönülmüş olur.

*Yenilmezler: Ultron Çağı* filminde Yenilmezler'in, yapay zekadan türemiş bilinç olan Ultron'la olan mücadelesi çok zorlu geçer. Çünkü karşılarında da bir zeka vardır. Ultron önce kendine bir beden yaratmak ister. Aslında bu beden farklı dünya projelerinin vücuda bürünmüş hali olacaktır. Sistem kendine şirk koşan bu yeni cisimleşmeyi kahramanları eliyle bertaraf eder, yaratılan bedeni Tony Stark'ı kullanarak kendi tarafına çeker. Ultron, bedensiz bir fikir, bir bilinç olarak ortada kalır. Bu ortada kalan aslında sisteme alternatif bir programı olan kompleks bir bilinçtir. Ancak elbette onun sadece yıkımın habercisi olduğu gösterilir.

Yenilmezler, hep birlikte harekete ederek Ultron'u yenerler. Böylece sistem yeniden kaldığı yere döner.

### 3.17.4. Yenilmezler Filmlerinde Başlangıç Hali'ne Dönüş Ve Başlangıç Halinin Tahkimi (Yerleşik Düzene Tekrar Dönüş)

*Yenilmezler* filminde, Loki'nin yenilmesi, uzaydan dünyaya açılan kapının kapanmasıyla tehdit yok edilmiş, düzene dönülmüş olur. Sınırsız enerji kaynağı Tesseract uzaya gönderilir, sistem kendi işleyişine döner. Bu işleyiş mutlak manada ideal bir işleyiş olarak insanlara haklarını dağıtmaya devam edecek, herkes payına razı olmayı bilecektir. Buna süper kahramanlar da dahildir. Nitekim, tehdit bertaraf edilmesi ardından hepsi kendi hayatlarına gider. Görev için bir daha çağrılana kadar hepsi istediğini yapmakta özgürdür. Görev filmde sık sık zikredildiği gibi "dünyayı kurtarmak" olarak sunulur. Ancak dikkatli bakıldığında dünyayı kurtarmak olarak adlandırılan şeyin, sistemi muhafaza etmekten başka bir şey olmadığı görülmektedir.

*Yenilmezler: Ultron Çağı* filminde sisteme şirk koşan alternatif bilinç Ultron'un yok edilmesiyle her şey başa döner. Böylece sistem dışı arayışlar yerilmiş ve lanetlenmiş olur. Hepsinden ötesi, dünya barışı, savaşların olmadığı bir dünya gibi radikal çözümlerin imkansızlığı gösterilir. Kapitalist sistem, imkanlar içinde olsa bile savaşsız bir dünya istememektedir ve her savaşın kazanan tarafı olacağı için savaşların sürüp gitmesi ve yeni dünya ideallerinin üretilmemesini istemektedir.

Görüldüğü gibi süper kahraman filmlerinin birinci ve ikinci düzey evreleri ve maksatları apaçık bir şekilde tespit edilemektedir. Bu bölümde de kısmen değinmiş olsak da, esas olarak son bölümde kapitalizm ve bu filmler arasındaki ilişki üçüncü düzey evreleri, Holywood stratejileri, tehdidlerin çözümlenmesi aracılığıyla son bölümde yapılacaktır. Ancak bu bölüme geçmeden önce bu bölümde bahsi geçen bütün filmlerde yer alan tehditlerin toplu halde tablosunu görmekte fayda vardır.

**TABLO 7. Evre ve düzeyler üzerinden bütün filmlerdeki tehditlerin görünümü.**

| EVRELER<br><br>DÜZEYLER<br><br>I. DÜZEY<br><br>II. DÜZEY<br><br>III. DÜZEY<br><br>FİLMLER | I. EVRE<br><br>Başlangıç Hali<br><br>Yerleşik Düzen<br><br>Kapitalizmin İktidarı | II. EVRE<br><br>Tehdidin Belirmesi<br><br>Yerleşik Düzene Saldırı<br><br>Bu İktidara Saldırı | III. EVRE<br><br>Kahramanın Müdahelesi<br><br>Yerleşik Düzeni Muhafaza Çabası<br><br>İktidarın Savunulması | IV. EVRE<br><br>Başlangıç Haline Dönüş<br><br>Yerleşik Düzene Dönüş<br><br>İktidara Dönüş ve İktidarın Tahkimi |
|---|---|---|---|---|
| Süpermen ve Köstebek Adam (1951) | Silsby adındaki Amerikan kasabasında huzur hakimdir. Toplumsal hayatı etkileyecek her hangi bir olumsuzluk yoktur. | Petrol kuyusundan Köstebek Adamlar ortaya çıkar. Köstebek Adamlarla insanlar savaşmak üzeredir, bu savaş tüm Amerika ve insanlık için tehdit arz etmektedir. | Süpermen müdahale eder, Köstebek Adamları insanlardan, insanları köstebek adamlardan korur. | Silsby kasabısana tekrardan huzur hakim olur. Amerika ve dünya için ortaya çıkmış tehdit önlenmiştir. |
| Süpermen I (1978) | Süpermen'in yaşadığı Smallville ve Amerika'da huzur hakimdir. Toplumsal hayatın olduğu gibi akması önünde bir engel yoktur. | Luthor'un planladığı yapay deprem Kaliforniya'da milyonlarca Amerikalıyı öldürecektir. Amerikan yaşam tarzı ve dolayısıyla dünya sistemi tehdit altındadır. | Süpermen, Luthor'un yarattığı yapay depremi durdurur, fayları onarır, tehlike altındakilerin canını kurtarır. | Kaliforniya, Amerika ve dünyada tekrardan huzur hakim olur, güven tesis edilir ve sistem tıpkı filmin başında olduğu gibi toplumsal güven ve istikrar yaratmaya devam eder. |
| Süpermen II (1980) | Amerika'da huzur ve güven hakimdir, Süpermen Paris'te ortaya çıkan bir tehdidi önler. Herkes güvendedir ve filmin anlatısına göre her şey normal, yani olması gerektiği gibidir. | Kriptonlu suçlular Zod, Ursa ve Non, dünya iktidarını devralmak için Amerikan Başkanı'nı rehin alırlar. Dünyanın yönetimi kriptonlu psikopat suçluların eline geçmek üzeredir. Bütün Amerika ve bütün dünya dehşet içindedir. | Süpermen, Kriptonlulara müdahale eder. Kriptonlularla savaşan Süpermen onları alt eder. Amerikan Başkanı'nı ve Başkanlık Sarayı'nı kurtarır. | Her şey başlangıç noktasına geriye döner. Amerika tekrardan dünya iktidarını devralmış olur. Böylece yeniden huzur, güven ve istikrar hakim olur, filmin savunusuna göre, sistem herkese hak ettiği kadar mutluluk dağıtmaya devam eder. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Süpermen III (1983) | Amerika toplumunda gündelik hayat sıkıntısız bir şekilde normal seyrindedir. Gus Gorman adındaki Amerikalı kendine iş aramaktadır. | Gemiden yayılan petrol denize akar, bu durum büyük bir felakete yol açmak üzeredir. | Süpermen harekete geçer, gemiden yayılan petrolü yerine koyar. Süper güçlü bilgisayarla savaşarak onu yener. Felaket önlenmiş olur. | Her şey filmin başındaki sakin ortama geri döner. Sistemi tehdit eden bir şey yoktur, tehdit bertaraf edilmiş ve hayat olması gerektiği olağana geri dönmüştür. |
| Süpermen: Barış Peşinde (1987) | Amerikan toplumunda huzur ve güven ortamı vardır, dünyanın geri kalanında da sistemi tehdit edecek bir tehlike yoktur. | Nükleer silahlanma yarışı giderek ciddileşen bir tehlikeye dönüşür. Amerika ve Rusya savaşın eşiğindedir, nükleer savaş milyonlarca insanı öldürecek, dünyanın geleceğini tehlikeye atacaktır. | Süpermen olaya müdahale eder. Nükleer silahları güneşe gönderir. Luthor'un icat ettiği Nükleer Adam'ı etkisiz hale getirir. Nükleer tehdit ve felaket önlenmiş olur. | Amerika'da, Rusya'da ve dünyada tekrar güven hakim olur, insanlar korkusuz bir şekilde gündelik hayatlarına dönerler. Bütün sorun çözülmüş, huzur ve güven hakim kılınmış olur. |
| Süpermen Dönüyor (2006) | Amerika'ya ve dünyaya huzur ve güven hakimdir. Dünyanın Süpermen'e muhtaç olmadığına dair bir makale bile yayınlanmıştır. | Luthor'un denize attığı kriptonitten yapılma kristaller yeni bir kıta ortaya çıkarır. Bu kıta Amerika'yı sular altında bırakacak büyük bir felaket anlamına gelir. | Süpermen tehdide müdahale eder, yeni ortaya çıkan kıtayı kaldırır, gökyüzünde kaybeder. Amerikalılar sel felaketinden kurtulmuş olur. | Filmin başındaki güven ve huzur ortamına geri dönülür. Herşey olması gerektiği gibi akmaya devam eder. |
| Çelik Adam (2013) | Dünyada sorunsuz bir şekilde zaman geçemktedir. Süpermen bir gemide çalışmaktadır. Dünyanın şimdisi ve geleceğine dair bir tehlike gözükmemektedir. Sistem olması gerektiği gibi işlemektedir. | Kriptonlu Zod dünyanın içindekileri yok eder, Kripton'u dünyada kurmak ister. Bütün insanlar ölecek, dünya üzerinde Kriptonlular hayat sürmeye başlayacaktır. Dünyayı Kripton'a çevirecek makine çalışmaya başlar, insan nesli tükenecektir. | Süpermen Zod'la savaşır, Zod'un makinesini durdurur ve Zod'u öldürür. İnsanlar yok olma tehlikesinden kurtulmuş olur. | Filmin başındaki güven ortamına geri dönülür. İnsanların dünyanın geleceğinden kaygılanması için hiçbir neden yoktur ve zaten mevcut hal en iyi hal olarak herkese mutlu ve iyi bir hayat dağıtmaktadır. |
| Batman: Film (1966) | Kedi Kız, Bulmacacı, Penguen Adam ve Joker adlı suçlular hapisten çıkmadan önce Gotham güvenli bir yerdir, herkes huzurlu, herkes mutludur. | Birleşmiş Milletler Güvenlik Kurulu üyeleri suçlular tarafından toza dönüştürülür. Dünyanın güvenliği tehlike altındadır, bütün milletler kaygı ve korku içindedir. | Süpermen yardımcısı Robin'le suçlulara müdahale eder. Toza dönüştürülmüş olan BM Güvenlik Kurulu üyelerini tekrar insana dönüştürür. İnsanlık kurtarılmış olur. | Her şey tehdit başlamadan önceki sükûnetine geriye döner. Herkes güven içinde ve mutludur. Bütün milletler en büyük meydanlarında toplanmış dünyanın kurtuluşunu kutlamaktadır. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Batman (1989) | Büyük suç baronu Grissom faaliyete geçmeden önce Gotham güvenli ve huzurlu bir yerdir. | Grissom ve sonrasında Joker'in suç şebekesi yüzünden herkes kendini tehlikede hissetmektedir, Gotham artık güvensiz ve tehlikeli bir şehirdir. | Batman müdahale eder, Joker ölür. Tehdit bertaraf edilmiş, Gotham kurtulmuştur. | Gotham yeniden güvenli bir yerdir. Artık sokaklar güvenlidir ve insanların kaygılanmaları gerektiren bir şey yoktur. Güven ve istikrar geriye dönmüş olur. |
| Batman Dönüyor (2005) | Max adlı iş adamının tehlikeli enerji talebi ve kanalizasyonlarda yaşayan Penguen Adam'ın dışarı çıkmasından önce Gotham güvenli bir yerdir ve herkes huzur içindedir. | Penguen Adam, Gotham'a savaş açar. Bomba yüklediği penguenler şehri patlatacaktır. Gothamlılar ölümle burun buruna gelir. | Batman, Penguen Adam'a müdahale eder. Batman, bomba yüklü penguenleri kanalizasyona yönlendirerek orda patlamalarını sağlar. Tehdit bertaraf edilir, Gotham kurtulur. | Gotham'da yeniden güven ve huzur tesis edilmiştir. Bir Noel gecesiyle başlayan film, başka bir Noel gecesiyle son bulur. Film başlangıçtaki gibi güven ve huzur dolu bir Noel'le biter. |
| Batman Daima (1995) | İki yüzlü adındaki suçlu hapisten çıkmadan önce Gotham güvenli ve huzurlu bir yerdir. | İki Yüzlü'yle işbirliği yapan Bulmacacı bütün insanların beyinlerini kontrol edebilecek üç boyutlu görüntü veren bir alet icat etmiştir. Bütün insanların beyni kontrol altına alınmak üzeredir. | Batman duruma el koyar, Bulmacacı'nın aletini elinden alır ve yok eder, İkiyüzlü'yü yenerek alt eder. Tehdit bertaraf edilir. | Gotham'da güven yeniden tesis edilir, insanların zihin sıhhati sağlanmış, her şey başladığı yere, olması gerektiği biçime dönmüş olur. |
| Batman ve Robin (1997) | Buz Adam adlı doktor karısını kurtarmak için yaptığı deneyler esnasında Buz Adam'a dönmesinden önce Gotham'da her şey yolundadır. | Buz Adam ve Zehirli Sarmaşık adlı suçlu işbirliği yapar, buz saçan dev bir teleskopla bütün dünyayı donduracaklar, milyarlarca insanın ölümüne neden olacaklardır. | Batman ve Robin, Buz Adam ve Zehirli Sarmaşık'a müdahale eder, Buz Adam ikna edilir, Zehirli Sarmaşık yenilir. Dünya, buz tutmaktan kurtulur. | Gotham ve dünya tehditten önceki güvenli ve huzurlu evreye geri döner. |
| Batman Başlıyor (2005) | Falcone adlı suç baronundan önce Gotham yaşanılabilir bir yerdir, güven ve huzur hakimdir. | Falcone ve arkasındaki Ra's Al Ghul, Gotham'daki insanlarnı hayatını ve geleceklerini tehdit etmektedir. R'as Al Ghul'un havaya yaydığı zehirli gazla herkesi çıldırtıp birbirine saldırtacak, böylece Gotham içindeki insanlarla birlikte yok edilecektir. | Batman müdahale eder, R'as Al Ghul'ün zehirli gaz planını engeller, yapılan kavgada R'as Al Ghul ölür, Gotham kurtulur. | Tehdit ortaya çıkmadığı zamanlardaki güvenli zamana geri dönülür. Gotham güven ve istikrarlı bir şekilde sistemin içinde sistemin hizmetinde yoluna devam eder. |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Kara Şövalye (2008) | Suç baronları ve Joker Gotham'a musallat olmadan önce Gotham'da huzur ve güven hakimdir. | Joker insanların içlerindeki iyilik duygusunu yok ederek, Gothamlıları birbirine öldürtmektedir, iyiliğe ve düzene olan inanç yok olmak üzeredir. Öyle olursa bütün Gotham halkı birbirini öldürecektir. | Batman, Joker'in planına müdahale eder, insanlara iyiliğe inanmaları için yalan söyler, insanlara ihanet olmuş ve masumlara kıymış savcı Harvey Dent'i kahraman olarak tanıtır, insanların iyiliğe olan inancını diri tutar. Joker'i yakalayarak tehdidi tümüyle bertaraf eder. | Her şey Gotham'da suç olmadığı zamanlara döner. İnsanlar savcının şahsında düzenin iyiliğine tekrar iman eder, ortam durulur ve hayat olması gerektiği ritminde akmaya başlar, huzur ve güven tekrar hakim olur. |
| Kara Şövalye Yükseliyor (2012) | R'as Al Ghul'un kızı Miranda Gotham'la ilgili dehşet planını yapmadan önce Gotham her şehir kadar güvenlidir, suç kontrol edilebilir düzeydedir ve insanların yaşamlarını etkileyen büyük sorunlar ve sıkıntılar yoktur. | Miranda nükleer bombayla bütün Gothamlıları öldürecektir. | Batman, Miranda'nın planına müdahale eder. Nükleer bombayı menziline varamadan yanına alarak okyanusun üzerinde uçar ve insanlara zarar vermeden patlamasını sağlar. | Gotham'ın güzel zamanlarına geri dönülmüş olur. İnsanlar korktuklarından emin olmuş ve geleceklerinden umutludurlar. Gotham, olağan ve olması gereken yaşantısına geri döner. |
| **Örümcek Adam (2002)** | Newyork'ta huzur ve güven hakimdir. Örümcek Adam, Peter Parker sıradan bir öğrenci olarak, henüz süper kahraman olmamıştır, ortalıkta bir tehdit de yoktur. | Yeşil Cin'e dönüşmüş olan doktor evrimi hızlandırmayı amaçlamaktadır, bu yolda milyonlarca insan ölebilecektir. | Örümcek Adam, Yeşil Cin'in insanlara müdahale etmesini engeller, onunla kavga eder ve Yeşil Cin ölür. Böylece tehdit bertaraf edilmiş olur. | Her şey filmin başındaki sakin hale döner. İnsanları tehdit eden, dünyadaki düzeni bozmaya heveslenen kimse yoktur. Sistem olağan ve olması gereken ritminde sorunsuz çalışmaktadır. |
| **Örümcek Adam II (2004)** | New York sukünet içinde, huzur ve güvenli bir yaşam sunmaktadır. Peter Parker sıradan kimlik çatışmalarından birini yaşarken, insanları kaygılandıracak bir durum yoktur. | Octavius yapay zekalı kolları tarafından rehin alınır ve güneşten daha büyük bir enerji kaynağı yaratmaya çalışır. Bunu başarırsa dünya kıyameti yaşayacak herkes ölecektir. | Örümcek Adam, Octavius'un karşısına dikilir, önce onunla savaşır, sonra onu ikna eder. Octavius yarattığı enerji küresiyle birlikte intihar eder, böylece tehdit yok edilmiş olur. | Filmin başındaki huzur ve güven ortamına dönülür, sistem olağan seyrinde, olması gerektiği şekilde akıp gitmekte, insanlar için her şey yolundadır. |
| | | | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Örümcek Adam III (2007)** | New York'ta hayat güven ve huzurdan başka bir şey vermemektedir. Peter Parker sevdiği kızla romantik dakikalar yaşarken, her şey ait olduğu yerdedir, hayat mutluluk vericidir. | Kum Adam adlı bir suçlu Newyork sokaklarında dehşet saçmakta, insanları korkuya sürüklemektedir. New York güvenli olmaktan çıkmıştır. | Örümcek Adam, Kum Adam ve Venom adlı kötü karakteri alt ederek New York'un sokaklarını suçtan arındırır, insanlar rahat bir nefes alır, tehdit yok edilmiştir. | New York filmin başındaki huzurlu ve güvenli koşullara döner. Herkes bir felaketten kurtulmuş olmaktan dolayı sevinmiş, rahatlamış ve tekrardan sisteme dahil olmuş, işine gücüne dönümüştür. |
| **İnanılmaz Örümcek Adam (2012)** | New York sakin, huzurlu ve mutludur. Peter Parker okula gidip gelmektedir, hem şehir, hem dünya güvenlidir. | Doktor Connors önce kendine mutasyon geçirtir, sonra da bütün insanları mutasyana uğratmak için harekete geçer, hazırladığı mutasyon karışımını havaya yayacak, soluyan herkes mutasyona uğrayacaktır. | Örümcek Adam, Connors'a mani olur, hazırladığı gaz yerine anti mutasyon gazını havaya yayar. Connors ölür, insanlar kurtulur. | Herkes büyük bir dehşetten kurtulmanın sevincini ve coşkusunu aynı anda yaşar. İdeal hayat olması gerektiği gibi beklemektedir, herkes gönül rahatlığıyla eski hayatına devam eder, güven, huzur ve istikrar o hayattadır. |
| **İnanılmaz Örümcek Adam II (2014)** | New York'ta suç kontrol altındadır, herkes olağan hayatına devam etmekte, kimse şimdisinden ve geleceğinden kaygı duymamaktadır. Peter Parker'in mezuniyet günüdür. | Max adındaki siyahinin deney tüpleri sonucu Elektirik Adam'a dönüşmesi ve sonrasında insanlara savaş açması bütün insanlığı felakete sürekleyecektir. Max bütün elektiriği kontrol ederek, dehşet ve kaos üretmektedir. | Örümcek Adam olaya el koyar, Elektrik Adam'a kaldırabileceğinden fazla elektrik yükleyerek patlamasını sağlar. New York yeniden aydınlanır. | New York şehri ve tüm insanlık, onlara dehşeti yaşatan Elektrik Adam'dan kurtularak olağana geri dönerler. İdeal haline getirilmiş bu olağanda elektirikler yanmakta, herkes üretilmiş mutluluktan payını almaktadır. |
| **Örümcek Adam: Eve Dönüş (2017)** | New York şehri sakindir ve güven içindedir. Peter Parker okuluna geri dönmüş, derslerine devam etmektedir. | Adrian adındaki silah tüccarı terör örgütlerine yasa dışı yollarla silah satmaktadır. Bu silahlar toplumsal düzeni tehlikeye atmaktadır. | Örümcek Adam, Adrian'a müdahale eder, silah ticaretini engellemeye çalışırken kavga ederler ve Adrian polis tarafından yakalanarak tehdit yok edilir. | New York tekrardan huzura kavuşur, toplumsal düzen yeniden tesis edilmiş olur. |
| | | | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Demir Adam (2008)** | Tony Stark'ın silah şirketi silah üretmekte, Amerika huzur içindedir. New York tüm kapitalist ihtişamıyla herkese mutluluk dağıtmaktadır. | Stark'ın şirketinin yöneticisi Stane teröristlere gizlice silah satmaktadır, bu silahlar Amerikan askeri ve toplumuna ve diğer masumlara karşı kullanılmaktadır. | Tony Stark, Demir Adam olarak Stane'e müdahale eder, Stane ölür, tehdit yok olur. | Amerikan toplumu ve masum insanlar tehditten kurtulmuş olur, tekrardan huzur ve güven ortamına geri dönülür. |
| **Demir Adam II (2010)** | Stark'ın kulesinin bulunduğu New York şehri sakin ve güvenli ve huzurludur. | Uzaktan Vanko adlı suçlu tarafından yönlendirilen savaş robotları New York'u birbirine katar, insanların canı tehlikededir. | Demir Adam, Vanko'ya müdahale eder, önce robatları sonra Vanko'yu etkisiz hale getirir. Tehdit ortadan kaldırılır. | Tekrardan huzur ve güven ortamına dönülür. |
| **Demir Adam III (2013)** | New York şehri, Amerika toplumu huzur ve güven içindedir. Tony Stark'ın uykusuzluğu ve panik atakları dışında sorun yoktur. | Killian, silah talebi yaratmak için Mandarin adındaki aktörü terör eylemleri için kullanmasıyla Amerikan toplumu tehlikeye girer. | Demir Adam, Killian'a müdahale eder, Killian ölür. Tehdit yok olur, masumlar kurtulur. | Toplum yeniden huzur, güven ve istikrar bulur. |
| **Hulk (2003)** | Amerika'da her şey kontrol altında, güvenli ve huzurludur. Öyle ki, David Banner'in bağışıklık sistemi ile alakalı yaptığı çalışma devlet tarafından tehlikeli bulunarak yasaklanır. Sistem her tür güvenliğin teminatıdır. | Mutasyona uğramış David Banner yeni bir devrim ve iktidar peşindedir. Dünyanın kontrolünü ele alacaktır, bu yıkım ve ölüm getirecektir. | Yine mutasyona uğramış Bruce Banner (Hulk), insanlığın menfaati için kendi babasına saldırır. Babasını öldürerek insanlığı yani sistemi kurtarır. | Başlangıçtaki güvenli toplum geriye döner, tedirgin olmuş Amerikan halkı ve dünya vatandaşları rahatlar. Artık hiçbir sıkıntıları kalmamıştır. |
| **İnanılmaz Hulk (2008)** | Amerika'da huzur ve güven hakimdir. General Ross olası tehditlerin peşindedir, ancak sistem kusursuz işlemektedir. | Süper güçlü asker projesi kontrolden çıkar, Stern adında bir canavar ortaya çıkar. New York sokaklarında önüne gelene saldıran bu vahşi hayvan büyük bir tehdit arz etmektedir. Ordu yetersiz kalır. | Hulk, Stern'le kapışır ve uzun bir kavga sonunda onu yenerek etkisiz hale getirir. New York sokaklarında panik halde kaçışan insanlar rahatlar, tehdit yok olur. | New York'a, Amerika'ya ve dünyaya yeniden güven ve huzur hakim olur. |
| | | | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **İlk Yenilmez: Kaptan Amerika (2011)** | Amerika'da savaş yılları sürmektedir, ancak buna rağmen cephe gerisindeki kentler huzur ve güven içindedir. Sistem cephe gerisinde işlemekte ve sivil Amerikalıları tehdit eden bir durum söz konusu değildir. | Kızıl Kurukafa adındaki mutasyona uğramış Hitler komutanı, bütün dünyayı kontrol edecek ve bu sırada milyonlarca insanın ölümüne neden olacak bir enerji kaynağını faaliyete sokmaktır. Savaş, Amerikan toplumunu sarsamaz, ancak Kızıl Kurukafa gerçek bir tehdit arz eder. | Kaptan Amerika ekibiyle birlikte Kızıl Kurukafa'ya savaş açar. Kızıl Kurukafa'nın karargahları yok edilir, enerji projesi bitirilir ve sonunda Kızıl Kurukafa öldürülür. | Amerika ve çağdaş dünya kurtulmuştur. Tekrardan huzur ve güven hakim olur. |
| **Kaptan Amerika: Kış Askeri (2014)** | Amerika'da huzur ve güven hakimdir. Kaptan Amerika koşu yapmakta, can sıkıntısıyla kendini eğlendirmektedir. Her şey yerli yerinde, sistem işlemektedir. | SHIELD'in içine yuvalanmış Hydra isimli örgütün yeni güvenli dünya projesi, milyonlarca potansiyel suçlunun ölmününe neden olacak, böylece kaos ve ölüm getirecektir. | Kaptan Amerika, Hydra'yı yok eder, yeni dünya projesi de yok edilmiş olur, insanlar kurtulmuş, herkes rahatlamıştır. | Başlangıçtaki Amerika'ya dönülür. Bu Amerika hem kendi insanlarına, hem dünyaya mutluluk dağıtmakta, güven ve huzur pompalamaktadır. |
| **Kaptan Amerika: İç Savaş (2016)** | Her şey olağan seyrindedir. Yenilmezler ufak tefek terör hadiseleriyle meşguldurlar, dünyada insanları tehdit eden ciddi bir tehlike yoktur. | Yenilmezler birbirine düşer, süper kahramanların kavgası insanlığı riske atar. İnsanlar, süper kahramanları kontrol etme kararı alırlar. | Kaptan Amerika'nın insiyatifiyle yanlış anlaşılma biter, süper kahramanlar savaşmayı bırakır. Yeni bir denge kurulur. | Amerika ve dünyada yeniden güven ve düzen sağlanır. |
| **Thor (2011)** | Asgard'da huzur ve güven hakimdir. Yeni kral Thor'un taç giyme töreni yapılacaktır. | Babasının tahtını alan Loki, bütün kainatı tehdit etmektedir. | Thor, kardeşiyle mücadele eder ve onu yener. | Bütün kainat kurtulur, başlangıçtaki huzur ve güve n ortamı tekrar kurulur. |
| **Thor: Karanlık Dünya (2013)** | Asgard'da ve bütün kainatta huzur ve güven hakimdir. | Malekith adındaki Kara Elf türünden canlı, evrenin hükümranlığı için sonsuz enerji içeren bir taşın peşindedir. Bütün dünyayı tehdit eden Malekith durdurulmalıdır. | Thor, Malekith'le dünya üzerinde savaşır ve onu yener. Bütün kainat ve dünya kurtulur. | Bütün dünyaya ve kainata başlangıçtaki gibi huzur, güven ve emniyet hakim olur. |
| | | | | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **Thor: Ragnarok (2017)** | Thor, ufak tefek düşmanlarla savaşıyor olsa da kainatta huzur ve güven hakimdir. Thor, küçük düşmanlarını kolaylıkla alt eder. | Thor'un ablası savaş tanrısı Hera muazzam bir güçle Asgard'a gelir. Bütün kainatın kontrolünü ele almaya niyetlidir, milyonlarca insan ölecektir. | Thor, ablasıyla savaşır. Asgard'ın yok olması pahasına onu öldürür. Asgardlılar uçan gemilerle dünyaya taşınır. | Asgard yok olmuştur, ancak dünya başlangıç halindeki huzur ve güven ortamına dönmüştür. Evreler, dünyadaki kapitalist sistemin tahkimiyle ilgili olduğundan, Asgard'ın yok oluşunun bununla bir ilgisi yoktur. |
| **X Men (2002)** | Amerika'da huzur ve güven hakimdir, öyle ki mutantların potansiyel bir tehlike olup olmayacağı araştırılmaktadır. | Magneto adındaki mutant, artık mutantların devri geldiğine inanır, mutant iktidarı için milyonlarca insanın canını tehlikeye atar. Ayrıca Birleşmiş Milletler toplantısı esnasında devlet başkanları mutasyona uğratılacaktır. | Wolverine ve diğer iyi mutantlar müdahale ederler, son anda devlet başkanları mutant olmaktan kurtarılır. Tehlike bertaraf edilir, Magneto'nun projesi yok edilir. | Amerika başlangıçtaki güvenli haline geri döner. |
| **Yenilmezler (2012)** | Asgard'da ve dünyada ve tüm kainatta huzur ve güven hakimdir. | Loki dünya dahil tüm kainata hükmetmek için harekete geçmiştir. Bu insanlar dahil tüm evren için yıkıcı bir tehdittir. | Thor ve diğer yenilmezler üyeleri, Loki'yle New York'ta savaşıp onu yenerler, Newyork'a uzaydan akan uzaylı savaşçı akını ve tüm tehditler son bulur. | New York, Amerika, dünya ve tüm kainata tekrardan güven ve istikrar gelir. |
| **Yenilmezler: Ultron Çağı (2015)** | New York'ta, Amerika'da, Asgard'da ve tüm kainatta huzur ve güven hakimdir. | Tony Stark'ın ürettiği Ultron adındaki yapay zeka kontrolden çıkar ve tüm dünyayı kontrol altına almaya karar verir. Bu insanlar için yıkım ve ölüm demektir. | Tony Stark ve diğer yenilmezler, Ultron'la savaşıp onu yok ederler. | Dünyaya tekrardan huzur, güven ve istikrar hakim olur. |

# 4. BÖLÜM: SÜPER KAHRAMAN FİLMLERİNDE SÖYLEM VE İDEOLOJİ

## 4.1. YENİDEN YÖNTEM

Çalışmanın hemen başında, önceki bölümlerde yapısalcı yöntemle ele alınan süper kahraman filmlerinin, son bölümde söylem analizi kullanılarak değerlendirileceği ifade edildi. Ancak bu bölümde yapılacak analiz ve değerlendirmelerin çok tafsilatlı ve çok sayıda kurama atıfta bulunacağı göz önünde bulundurulacak olursa, tekrardan yöntem konusunu kısaca da olsa değinmekte fayda var. Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki, bu bölümde yapılacak analizler birinci bölümde söylem analizi bahsinde açıklandığı şekliyle söylem analizi yöntemine dayanmaktadır. Bu bakımdan Tonkiss'in (2006) söylem analizini farklı disiplinler ve araştırma yöntemleri içeren esnek ve eklektik bir araştırma biçimi olarak tanımladığını hatırlamak gerekir. Yine Fairclough, Mulderrig ve Wodak'ın tarifiyle, eleştirel söylem analizinin, disiplinler arası teorik ve metodolojik bir yaklaşım önerdiği, toplum ve kültürdeki ekonomik, siyasi ve kültürel olayların anlamlarını deşifre etmek için başvurulan bir yöntem olduğu, göz önünde bulundurmak gerekir (2011: 357). Aynı şekilde İrvan'ın (2001: 81). ifadesiyle metnin içindeki egemen söylemin nasıl inşa edildiği söylem analiziyle çözümlenebilir. Bu bakımdan, süper kahraman filmlerindeki örtük ve açık anlamları tespit etmek için  çok sayıda kavram, kuram ve kuramcıya başvuran bu bölümde söylem analizinin temel yöntem olarak kullanıldığını ifade etmek gerekir.

Bununla birlikte, Knowles'in (2007) süper kahramanların popüler kültür için bir laboratuvar olduğu iddiasından hareketle, bu çalışmanın özellikle bundan sonraki kısmının aynı zamanda bir popüler kültür analizi olduğu da söylenebilir. Nitekim, filmler en nihayetinde Lukinbeal'in (2004:247) belirttiği gibi, güncel hayatın gerçeklerini yansıtır ve güncel sosyo-kültürel yaşantı için bir harita olarak okunabilir. 1978-2015 yılları arasında sadece Marvel'in otuz iki süper kahraman filmi (Box Office Mojo) yaptığı göz önünde bulundurulursa, bu filmlerin oldukça ayrıntılı bir toplumsal yaşantı haritası sunabileceği söylenebilir. Üstelik, Kellner'ın (1991) Amerikan filmlerinin tamamının politik filmler olduğu ve toplumsal ve güncel hayatın inşasına yönelik tasarımlar içerdiği iddiasından hareketle, süper kahraman filmlerinin sadece popüler kültürün yansıdığı bir mecra olarak

değil, aynı zamanda popüler kültürü yaratan ve dolayısıyla gündelik hayata yön veren bir temsil sistemi içerdiğini de söylemek gerekir. Bu bakımdan bu çalışmada ele alınan süper kahraman filmleri hem gündelik hayatın ve dolayısıyla popüler kültürün yansıdığı ve yaşatıldığı bir alan, hem de gündelik hayatı ve popüler kültürü inşa eden bir temsil sistemi olarak değerlendirilmeli ve dolayısıyla daha sonra detaylıca ele alınacağı üzere gerçek ve kurmacanın birbirine karıştığı bir form olarak görülmelidir. Filmleri sosyal hayatı inşa eden geniş kültürel temsiller sisteminin bir parçası olarak gören Kellner'in (1988: 12, 13) görüşü de bu bakış açısıyla uyumludur.

Bu noktada gerek yapısalcı yöntemin kullanıldığı ilk kısımda, gerekse söylem analizinin kullanılacığı bu bölümde, süper kahraman filmlerini incelerken neden tehdit merkezli bir yaklaşımın tercih edildiği üzerinde detaylı durmakta fayda var. Nitekim daha önce kısaca bahsedilen tehdit odaklı yaklaşım, bu çalışmanın süper kahraman filmlerini incelerken temel aldığı bir yaklaşım olup, süper kahramanlarla ilgili yapısal ve söylem düzeyinde yapılan bütün çıkarımların merkezindedir.

Süper kahraraman filmlerinin yapısal çözümlemesini yaparken bu filmlerin hikayesinde yer alan tehditlerin merkeze alınmasının nedeni, süper kahraman film anlatılarının felaketlere olan yakın ilgisidir. Daha sonra değinileceği üzere, süper kahraman filmlerinin her birinde bütün dünyayı, ya da dünyanın bir kısmını tehlikeye atan bir tehdit bulunmaktadır. Süper kahraman filmlerinin toplumsal felaketlerin yarattığı ya da yaratabileceği tehditlere yönelik bu ilgisi Naomi Klein'ın "felaket kapitalizmi" (2010) tabirine başvurularak daha iyi anlaşılabilir. Klein'ın kuramcısı olduğu "şok doktrini" çıkış noktasını psikolojiden alır. 1950'lerde CIA'in beyin kontrolü üzerine yaptığı deneysel çalışmalarda akıl sağlığı bozuk hastalar şok terapi adı verilen tedavi yöntemiyle yeni bir başlangıç yapması sağlanmaya çalışılır. Örneğin elektro-şok tedavisiyle geçmiş bellekleri silinen hastaların üzerine yeni bir bellek yazma deneyleri yapılır. Klein bu deneyleri yeni kapitalist hegemonyayla birlikte okur. Klein'e göre, bireysel bellek üzerinde yapılan çalışmalarda olduğu gibi, büyük çaplı toplumsal felaketler yeni "reform"lar için zemin hazırlarlar. Aslında toplumlara yapılan şey, bireylere yapılandan farksızır. Nitekim, CIA çalışanı Dr. Cameron zihinsel olarak hasar görmüş beyne girip eski hastalıklı dokuyu parçalayarak yok etmek ve

böylece belleği üzerine hiçbir şey yazılmamış boş bir tablet haline getirmeyi amaçlamıştır. Cameron bu amaçla beyne saldırır. Cameron'un tedavi yöntemi "şok" ve "korku"dur. Klein, bireysel bir tedavi metodu olan bu yöntemin, modern toplumlarda özellikle sermaye sahipleri tarafından bazı hedeflere ulaşmak gayesiyle toplumsal olarak kullanıldığını savunur. Klein (tam da bu çalışmada konu alınan Süper kahraman filmlerindeki tehditlerin çıkış kaynağı olan) sel, su basması, deprem, savaş, darbe, terör saldırıları gibi büyük toplumlaş felaketlerin yarattıkları "kollektif şok"ların, kitleleri paralize ederek, olağan koşullarda asla kabul etmeyecekleri ekonomik metodları ve toplumsal yasaları gönüllü "rıza" yaratarak kabul etmelerini sağladığını ileri sürer. Amerika küresel hegemonyası, her tür felaket ve felaket ihtimalini bir avuç şirketin çıkarları uğruna, her tür doğal felaket, savaş ve uluslar arası krizi serbest pazar ekonomisi dayatmak için kullanır. Klein'in bu kullanımı gözler önüne sermek için başvurduğu temel örnek 11 Eylül Saldırıları sonrası Amerikan ve dünya kamuoyunun "şok doktrini"yle manipüle edilerek, bu tarihten önce hayal bile edilemeyecek bir motivasyona kavuşturulmuş olmasını verir. 1950'lerden sonra Amerikan politikasını ve Amerika'nın Irak'a yaptığı operasyonu detaylı ele alan Klein, kapitalist sistemin felaketleri kendi devamlılığı için yarattığını ve kullandığını iddia eder. 2002 sonrası Amerika'sında terörle savaş konsepti gereği kapitalizmin kendini yenilemesi ve örneğin yeni bir özelleştirme dalgası ve yeni güvenlik sektörleri ortaya çıkarması da bu suiistimalin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Böylece "felaket kapitalizmi", uyguladığı "şok doktriniyle" kitleleri ve devletleri istediği gibi yönlendirir, böylece ulus ötesi şirketlerin dünyayı yönetmesinde felaketler kusursuz bir araç olarak hizmet eder. Kitleler başlarına gelen felaketin (kasırga, sel, savaş, tsunami, yangın, terörist saldırı, uzaylı saldırısı vb.) tesiriyle kollektif bir şok durumuna sokulurlar, çaresiz vaziyette ne yapacaklarını bilmez halde ve muhakeme yetileri ellerinden alınmışken, kendilerine kapitalist sistem tarafından sunulan, akıl sağlıkları yerindeyken asla kabul etmeyecekleri radikal ve akıl dışı politikalara kurtuluş ümidiyle sarılırlar (Klein, 2010). Klein'ın bu kuramı bu çalışmada ele alınan süper kahraman filmlerindeki tehditlerle doğrudan ilgilidir. Daha sonra detaylı üzerinde durulacağı üzere, süper kahraman film anlatılarının istisnasız her biri bir tehdit üzerine kuruludur ve bu tehdidin çözümü kapitalist değerler ve kapitalist dünyayı zorunlu kılmaktadır. Başka bir deyişle, her süper kahraman filmi anlatı düzeyinde kullandığı felaketler aracılığıyla yarattığı tehditle seyirciye "şok doktrini" uygular,

bu yolla seyirciyi paralize eder ve tek çıkış yolu olarak filmlerin öykülerinin başlangıcında gösterilen yerleşik düzene yani liberal ekonomik model ve kapitalist dünya düzenine dönüşü gösterir, böylece kapitalist sistemin ideal düzen olduğu iddiasını seyirciye dayatır. Nitekim tehditlere dayalı süper kahraman film hikayeleri Hassler-Forest'ın vurgusuyla, seyircilerin tarihi koordinatlarını ortadan kaldırarak müşterek travmalara dayalı yeni bir "ortak akıl" yaratır ve bu sayede daimi bir çözülme içinde tutulan kitleler "travmatik tüketiciye" dönüştürülür (2012: 77). Felaket kapitalizminin doğal öznesi olarak ortaya çıkan bu yeni özne tehditler ve travmalar üzerinden yönlendirilerek hem tüketim, hem de kültürel anlamda yeniden "kurulur". Felaketler sayesinde yaratılan tehdit algısıyla sağlanan bu kurulumun tam anlamıyla deşifre edilebilmesi için tehditleri merkeze almak isabetli olacaktır, bu yüzden bu çalışma hem yapısalcı hem söylem düzeyinde tehdit odaklı okumalar yapmaktadır.

Öte yandan, her ne kadar yapısalcı kısım için bir sorun teşkil etmese de, süper kahraman filmleri üzerinden kapitalizm okuması yapılan bu bölümde en büyük zorluklardan biri de kapitalizmin her şeyi içine alan bir sistem olması dolayısıyla, çalışmada neyin dışarda bırakabileceği konusuydu. Fisher'ın deyimiyle, kapitalizm artık belli bir kurala göre işlememektedir; tam tersine, bütün kuralları kırarak sürekli yeniden kurmaktadır. Kapitalizm, temas ettiği her şeyi yutma ve hazmederek kendine dönüştürme kabiliyeti olan canavarımsı bir yaratıktır (2009: 6). Böylesine bir olgu karşısında, herhangi bir "organını" tanımlayarak "canavarı" tanımladığımız yanılgısına kapılmamak için, daha önce Kellner'ın (1991) popüler kültür ürünleri okuması için tavsiye ettiği gibi film okumaları yaparken mümkün olduğunca, çok sayıda kuram ve kuramcıdan faydalanarak kapitalizm süper kahraman film ilişkisini anlamaya çalıştık. Süper kahraman filmlerinin analizine geçmeden önce, bu bölümde atıfta bulunulacak kavramlara, kuram ve kuramcıların genel düşüncelerine kısaca değinmek faydalı olacaktır.

### 4.2. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Önceki bölümlerde süper kahraman filmlerinin anlatı yapılarının Yerleşik Düzen ve dolayısıyla kapitalist sistemle ilişkisi üzerinde duruldu. Süper kahraman filmlerinin her birinin yapısal anlamda kapitalist sistemi meşrulaştıran bir anlatı modeline sahip olduğu saptandı ve bu modelin evreleri filmler üzerinden tartışıldı. Bu bölümde, süper kahraman film

anlatılarının anlatı yapılarıyla yaptıkları kapitalizmi meşrulaştırma faaliyetinin, söylem düzeyinde nasıl gerçekleştirildiği üzerinde durulacaktır. Yine tehdit merkezli yapılacak olan araştırmada, süper kahraman filmlerinde kapitalist sistemin olumlanmasına dair göstergeler aranacak, popüler kültür, ideoloji, Hollywood gibi kavramlar çerçevesinde süper kahraman filmlerindeki söylemler masaya yatıralacaktır. Film anlatılarının söylem analizine geçmeden önce, kullanılacak kavramlarla ilgili kısa bilgiler vermek, sonrasında kullanılacak bu kavramların hangi bağlamda kullanıldığını göstermek bakımından faydalı olacaktır.

#### 4.2.1. İdeoloji

İnsanlığın tarihiyle eş zamanlı bir tarihi olan ideoloji, McLellan'ın deyişiyle, sosyal bilimlerde tarifi en zor olan kavramdır (Bkz. McLellan, 1995). Öyle ki, çok farklı disiplinlerde çok farklı anlamlar için ideoloji kavramı kullanılagelmiştir. Heywood'un (2013: 23) derlemesiyle ideolojiyle ilişkilendirilen önemli anlamlar şu şekilde sıralanabilir:

> "Siyasi bir inanç sistemi, eylem yönelimli siyasi fikirler kümesi, yönetici sınıfın fikirleri, belli bir sınıfın dünya görüşü, sınıfsal veya sosyal çıkarları dışa vuran siyasi fikirler, sömürülenler veya baskı altındakiler arasında yanlış bilinci yayan fikirler, bir siyasi sistemi veya rejimi meşrulaştırmak üzere resmi ayrıcalık verilmiş fikirler kümesi, hakikat tekeli iddiasındaki her şeyi kapsayan siyasi öğreti, soyut ve oldukça sistematik nitelikteki siyasi idealler kümesi".

Shils'in geniş kapsamlı tanımıyla kullanacak olursak, ideolojiyi geniş kapsamlı tanımıyla kullanacak olursak, ideoloji, insan ve toplumun (ya da toplumsal bir alt birimin) geliştirdiği, insan, toplum ve evrene ilişkin kapsamlı bilişsel ve ahlaksal inanç sistemlerinin bir biçimidir (akt. Ergil, 2015). Bilimsel, felsefi ve hukuksal pratikler de dahil olmak üzere bütün beşeri faaliyetler her zaman ideoloji ağıyla kuşatılır (Therborn, 2008:13).

Her ne kadar kavram olarak karşılığı insanlığın tarihiyle eş değer olsa da, kelime olarak ideoloji ilk olarak 1796 yılında Fransız Devrimi döneminde Antonie Destutt de Tracy tarafından kullanılmıştır. De Tracy ideolojiyi fikirler bilimi olarak ele almış ve bilimlerin kraliçesi olarak kabul edileceğini ile sürmüştür (Bkz. Heywood, 2013: 23). Ancak ideoloji

kavram olarak ününü Karl Marx'a borçludur. Fakat Marx bu kavrama farklı bir anlama yüklemiştir. Marx'a göre ideoloji yönetici sınıfın fikirleri, hakim fikirleridir, ideoloji bunların üzerine bir gizem ekleyerek topluma farklı bir şeymiş gibi sunar. Nitekim, toplumun maddi gücünü elinde bulunduran sınıf hakim entellektüel güçtür. Dolayısıyla, zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların fikirleri, bu araçlara sahip olanlarınkine tabidir, dahası onların ürünüdür (Marx ve Engels, 1970:64). Görüldüğü gibi Marx ideolojiyi bir nevi tuzak olarak görür. Çünkü ona göre ideoloji, her şeyden çok yanıltmayla ilgilidir. İdeolojiyi, sermaye sahiplerinin tahakkümlerinin bir aracı olarak görüp eleştirel bir biçimde ele alan Marx, ideolojinin karşısına bilimselliği koyar. İdeoloji hakim sınıflara hizmet ederken, bilim yoksun bırakılmışların tarafındadır. İdeoloji, sermaye sahipleri tarafından çarpıtılmış bir gerçekliği mutlak gerçek olarak kitlelere benimsetir. Bu bakıma iktidarın tezahürüdür. İktidar sahiplerinin düşüncelerinden oluşan ideoloji sermaye sahiplerinin çıkarına göre hareket eder. Sömürücü sınıfa ait olan ideoloji bu sınıfla birlikte yok olup gidecektir. Nitekim, proleterlerin ideolojiye ihtiyaçları yoktur. Çünkü onlar bilimin hizmetindedirler. İdeoloji, saklayacak bir şeyi olanların, sömürme eylemlerini saklamak için icat ettikleri sistemli düşüncedir (Bkz. Marx ve Engels, 1970). Ancak Marx'ın bu sınıflandırmasına sonraki kuşak Marksistler, bilhassa da Lenin uymaz. Böylece sosyalist ideoloji, Marksist ideoloji gibi kavramlar ortaya çıkar. Böylece ideoloji daha şamil bir anlam kazanarak, tüm sınıfların kendine has düşüncesi olarak kullanılmaya başlar. Bu sayede ideoloji tüm olumsuz anlam ve çağrışımlardan arındırılmış olur. Öyle ki bilimsel sosyalizm (Marksizm) bir proleter ideolojisi olarak kabul edilir (Bkz. Heywood, 2013: 25).

Diğer bir Marksist teorisyen olan Antonio Gramsci'nin ideoloji çözümlemeleri, ideoloji teorisini zirveye taşır. Gramsci'ye göre, kapitalist sınıf sistemini güçlü kılan ve devamlılığını sağlayan şey, burjuva fikir ve ideolojilerinin "hegemonya"sıdır. Buna göre, burjuva fikirleri karşıt bütün görüşlerin yerini alıp çağın sağduyusu haline gelmiş ve herkesçe benimsenmiştir. Gramsci bu sürecin, sanat, edebiyat, eğitim, kitle iletişim, günlük dil ve popüler kültürde, yani bütün toplumsal düzeylerde gömülü olan ve içten içe sürekli faal bulunan ideoloji sayesinde gerçekleştiğini savunur (Bkz. Heywood, 2013: 25).

İdeoloji daha sonraları Frankfurt Okulu düşünürlerinin de eleştiri alanına girer. Bu okulun en önemli üyelerinden biri olan Herbert Marcuse, ileri sanayi toplumunun düşünceyi yönlendirmek ve karşıt görüşleri kendilerini ifade etmekten men etmek için totaliter bir nitelik geliştirdiğini öne sürer. Sahte ihtiyaçlar üreten modern toplumlar, insanları bir tüketim makinesine dönüştürürken, aynı zamanda aptallaştırıcı bir refah yaymış ve eleştirel düşünceyi tahrip etmiştir. Özgür tartışma ortamı sağladığını iddia eden liberalizm de, ideolojik denetimin ve dayatımın vardığı düzeyi gizlemekten başka bir işe yaramaz (Bkz. Marcuse, 2016).

Nihayetinde tüm Marksist literatürde ideoloji belli bir sınıfın düşüncelerini ifade eden kavram olarak kullanılır. Marksist olmamakla birlikte, ideoloji kavramını tanımlamaya çalışan Mannheim'ın tanımı da bu kullanımlara uygunluk gösterir. Mannheim'e göre ideoloji, belli bir sosyal düzeni savunmaya hizmet eden düşünce sistemleri ve bu düzendeki yönetici ya da hakim grubun çıkarlarının ifadesidir (Bkz. Mannheim, 2016).

İki dünya savaşı sonrasında, Karl Popper, Hannah Arendt, Bernard Crick gibi teorisyenler ideolojiyi, kapalı düşünce sistemleri olarak hakikat tekeli iddiasıyla karşıt görüş ve inançlara hoşgörüyü reddeden bir sistem olarak görmüşlerdir. Buna göre, ideolojiler itaat ile boyun eğdirmeyi teminat altına alan sosyal denetim araçları olarak işlev görürler (Bkz. Heywood, 2013: 27). Bu noktada, "devletin ideolojik aygıtları" kavramsallaştırmasıyla Althusser akla gelmektedir. Althusser (2003) asker, polis, ordu, yasa ve mahkemeleri devletin baskı aygıtları olarak tanımlarken; aile, medya, kilise, eğitim sistemi, edebiyat, kitle iletişim araçları, ahlak kuralları vb. organizasyonları da devletin ideolojik aygıtları olarak tanımlar. Bütün bu aygıtlar, sistemin tahakkümünün araçları olarak ideolojinin hizmetindedir. İdeoloji, bu aygıtlar vasıtasıyla öznelerin üretildiği ve çeşitli yollarla toplumsal yapılar içinden hareket edebilmelerini sağlayan pratiktir. Devletin ideolojik aygıtları ideoloji üretir ve bu sayede var olan sınıfsal nizamın da yeniden üretimini sağlar. Ayrıca üretim araçlarını da yeniden üretir. İdeolojik aygıtlara her şey dahildir, süper kahramanların bu türden bir işlevi de olduğu yadsınamaz bir gerçektir ve sonraki bölümde detaylı incelenecektir.

Marksist ideolojik anlayışı indirgemeci olarak gören Cox, Robinson, Marable, Nicholson, Spivak, Fraser gibi düşünürler bu anlayışın cinsiyet ve ırk merkezli baskıların önemini görmezden geldiğini ifade ederler. Onlara göre ideoloji, cinsiyet ve ırk tahakkümünü de sağlayan teoriler, fikirler, temsilleri de içinde barındırmaktadır. Bu açıdan ideoloji eleştirisi burjuva sınıf eleştirisi kadar cinsiyetçi ve ırkçı ideolojileri de barındırmalıdır (Bkz. Kellner, 1991). Bloch ise Marksist ideoloji anlayışını tek yanlı, yetersiz ve ideolojinin sadece olumsuz taraflarına odaklanmış bir anlaşı olarak niteler ve kendi ideoloji tanımını yapar. Bloch'a göre ideolojinin iki yüzü vardır, bir yüzünde mistifikasyonları, manipüle edici ve baskılayıcı unsurları içinde barındırır, öteki yüzünde ise daha iyi bir hayata dair toplumsal eleştiri içeren ütopik unsurlar vardır (Bkz. Bloch, 2007). Bloch'un anlayışını daha da ileri götüren Jameson, kitle kültürü ürünlerinin ütopik tasavvurlara sahip olduğunu ve bu yüzden radikal kültürel eleştirinin, filmlerdeki hem toplumsal umutları ve fantazileri hem de bu fantazilerin yaratıldığı, çatışmaların çözüldüğü ve potansiyelinde yıkıcılık olan umut ve endişelerin yatıştırıldığı ideolojik yolları ele alması gerektiğini ifade eder. Jameson'a göre kitle kültürü toplumsal çatışmaları, güncel korkuları ve ütopik ümitleri de dile getirir ve böylece ideolojik önleme yapar ve tatmin sunar (Jameson'dan akt. Kellner, 1991).

Bütün bunlara ilave olarak Kellner *"Film, politics, and ideology: reflections on Hollywood film in the Age of Reagan"* (1991) isimli çalışmasında, ideoloji eleştirisinin ırk, cinsiyet, sınıf araştırmalarını içermesi gerektiğini ifade ederek, ideolojinin popüler kültürde imajlar, resimler, kodlar, mitler ve sinema formlarında var olduğunu vurgular. Buna göre, ideolojinin gündelik hayat içinde ve popüler kültürde nasıl işlev gösterdiğinin ve imaj ve temsillerin, ideolojik ırk, cinsiyet ve sınıfsal temsillerin popüler kültür ve sinemada nasıl yaratıldığını tespit etmek mümkündür. Nitekim yine Kellner'ın (1991) tespitiyle, film ideolojisi görüntüler, sahneler, kodlar ve bir bütün olarak anlatıyla seyirciye aktarılır. Kellner'ın anlayışına göre, ideoloji, baskın ideolojinin, geleneksel muhafazakar ya da liberal değer ve kurumlara karşı verilen mücadelelere direnmek için üretilen tepkiler üzerinden analiz edilebilir. Buna göre, ideoloji metinlerarasırı bir okumayla hakim grup, ırk ya da cinsiyetin egemenliğine yönelik tehditlerin işareti ve bu tehditlere verilen cevap üzerinden incelenebilir. Bundan dolayı, ideolojinin arkasındaki tarihi ve toplumsal gerçekler ve mücadeleler ele alınmalı ve ideolojiyi cazip kılan sinema aygıtı ve stratejiler tahlil edilmelidir.

Öte yandan Roland Barthes, Pierre Macheray, Jacques Derrida ve diğer post yapısalcılar metinlerin farklı şekilde bir ideolojik okumasını önerirler. Buna göre, metinler, saldırılacak ya da detaylıca ele alınacak bir tek ideolojik sesin ifadesi değil, çok sayıda farklı sesin ifadesidirler (Kellner, 1991). Bu anlayışa göre, metinler; çelişkileri, tartışmalı öğeleri, örtülü anlamlarının keşfedilmesi için çoklu okumalardan geçirilmeli, eleştirel ve metinsel stratejilerle ele alınmalıdır (Kellner, 1991).

İdeoloji kavramı etrafında her ne kadar bu ve benzeri tartışmalar süregelmişse de, günümüzde ideoloji siyasi bagajından arındırılmış ve kelime olarak tarafsızlığını ilan ederek iyi ve kötünün ötesinde konumlanmıştır. İnanç sistemi, öğreti, dünya görüşü ve siyaset felsefesi gibi kelimelerle eş anlamlı olarak kullanılan ideoloji kendi başına bir değer taşımayıp, ait olduğu sınıfa göre değerlendirilmelidir. Sonuç olarak ideoloji, bir sınıfın sahip olduğu düşünce ya da inanç sistemi olarak topluma çeşitli şekillerde tavsiye ettiği veya dayattığı bir sistemdir. Sistemin iyiliği ya da kötülüğü, zorbalığı ya da hoşgörüsü kendi ilkelerine göre şekillenmektedir. Bu bakımdan ideoloji Heywood'un tarifiyle, mevcut iktidar sistemini muhafazaya, tahsis etmeye ya da ortadan kaldırmaya yönelmiş örgütlü siyasal eylemler için zemin oluşturan ve kısmen tutarlı fikir kümeleridir. Heywood'a göre, tüm ideolojiler genellikle dünya görüşü biçiminde mevcut düzeni tasdikleyici ya da reddedici bir açıklama sunar, iyi topluma dair bir tasavvurları vardır ve siyasal gelişmenin nasıl yapılacağını vaaz eder (Bkz. Heywood, 2013).

Yapılan tanımlar ışığında bakıldığında, ideolojinin temel nitelikleri açığa çıkacaktır. Ergil'in (2015) detaylı bir şekilde ele aldığı bu niteliklerin en başında ideolojinin kültürel bir olgu olduğu gelmektedir. İdeoloji yerleşik genel kültürel değerlere dayanır ve onlarla ilişki kurar. Yarattığı kültürel değerlerle insanları biz ve onlar diye ayırır. Bu bakımdan her ideolojinin bir kültürü vardır. İdeoloji kültürel olmasının yanında yine Ergil'in (2015) tespitiyle psikolojiktir de. Bireyler bir ideolojiyle iman ederek toplumsal yaşamın kargaşasından kurtulur.

Bütün bu tanımların ötesinde, çok sayıda ideolojik sistem vardır, her toplumsal sınıf bir ideolojiye göre şekillenir ve bu ideolojiyi savunur. Bütün ideolojiler bir gerçekliği,

yaşayanların algıladığı biçimde yansıtırlar. Bu yüzden, ideolojiler her ne kadar evrensellik iddiası gütselerde öznel olmak zorundadırlar. Bu bakımdan, ideolojiler taraftarları bakımından mutlak hakikat olarak addedilirken, muarızları tarafından öznel çarpıtmalar olarak görülebilir. İdeolojilerin her biri doğruluk yanlışlık terazisine koyulup nitelikleri bakımından değerlendirilebilir. Ancak günümüzde insanlığı en çok ilgilendiren ve pratikte olduğu için üzerinde somut bir şekilde konuşulabilecek olan ideoloji, mutlak iktidar sahibi kapitalist sistemin ideolojisidir. Kapitalizme geçmeden önce iktidarın ne olduğu ve seyrine bakmak faydalı olacaktır.

#### 4.2.2. İktidar

İktidar kavramı, sosyal bilimlerde en çok tartışılan ve tanımı en çok aranan kavramlardan biridir. TDK'nın tanımına göre (2018) bir işi yapabilme gücü, erk ve kudretidir. Ayrıca bir işi başarabilme yetki ve yeteneği de iktidarın tanımları arasındadır. Daha genel bir tanım ise, devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisidir. Aynı zamanda bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlara da iktidar denebilir (TDK, 2018). İktidar kavramı güç ve etki üzerinden tanımlanmaktadır. Bu bakımdan bir bireyin öteki üzerindeki etkisi de iktidar olarak tanımlanır (Çam, 1990:288). Ancak Dahl buna bir özellik daha ekler, etkiden daha fazlası da vardır, iktidar öylesine özel bir etki tipidir ki, ona boyun eğmekten kaçınanlar ağır kayıplara uğrayacaklardır (Dahl, 1964:40). Herhangi bir gücün iktidar niteliği arz edebilmesi için "rıza" içermesi gerekir. İktidar var olabilmek ve kendini devam ettirebilmek için, tehdit altında olmadıkları zamanlarda bile kendisine itaat etmeye hazır insanlara ihtiyaç duyar (Berle, 1979:15). Bu bakımdan, iktidar bir bakıma bir gücün etki kabiliyetinin kabul edilmesidir. Bunun yanında iktidar bir söylemdir, bir dünyanın yaratıcısıdır (Enriquez, 2004:371).

İktidar kelimesinin sözlükteki tanımlarından biri olan siyasal iktidar, bireye değil topluma yöneliktir. Bu kullanımıyla iktidar yönetim erkinin gücünü ifade eder. Siyasal iktidar, salt öznenin sahip olduğu güç anlamında kullanıldığında baskıcı ve dayatmacı olabilir. Ancak iktidar, yasa ve ilkeler etrafında örgütlenmiş meşru bir güç olarak da görülebilir. Şu veya bu şekilde, nerde bir toplum varsa, orada muhakkak bir iktidar vardır. Çünkü toplumun olduğu düzen ve kurallar vardır. Düzen ve kurallar varsa, güç, rıza ve itaat da vardır, bu da iktidar

demektir (Bkz. Akal, 1999). Günümüzde siyasal iktidarın uygulanma aygıtı devletlerdir. Devletlerin yönetim biçimleri değişiklik gösterebilir, ancak iktidar devletin elinde ve kontrolündedir. Önceleri monarşiyle birlikte kralların eliyle uygulanan iktidar, ulus devletlerle birlikte ulusların eline geçmiştir ya da geçtiğini iddia etmektedir. Erözden'in (1997: 59) tanımıyla ulus devlet, gücünü ulus adına kullandığını iddia eden ve yarattığı dayatmaları bu gerekçeyle haklı gösterin bir iktidar türünün kurumsal ve aygıtsal görünümüdür. Ulus devletlerle birlikte, meşruluğun kaynağı el değiştirmiştir. Önceleri kilise ya da kral meşruluk yaratırken, artık meşruluğun kaynağı uluslar haline gelmiştir. Ancak kapitalizmin doğumuyla eş zamanlılık arz eden bu meşrutiyet üretiminin içinde yuvalanmış bambaşka bir gerçeklik vardır.

Foucault'ya göre (1992), modern toplumlar ve devletler beşeri bilimleri bireyleri denetlemek ve disiplin altına almak için kullanmaktadır. Böylece mevcut iktidar rejimi sürekli yeniden kurumsallaşmaktadır. Aile, okul, mahkeme, kilise, kışla, işyeri gibi kurumlar kendi normallik anlayışlarını kurumsallaştırarak bir hayat tarzı olarak insanlara sunmakta, bu sürece tabi tutulan birey yıkıma uğramaktadır. Böylece insanların, düzen için gerekli müesseseler olarak kabul ettikleri fabrika, okul, hapishane, tımarhane gibi kurumlar aslında baskı ve denetimden başka bir şey üretmemektedir. Bunun için Foucault'a göre iktidar, merkezi bir otorite veya yöneticiler tarafından uygulanan güç değil, bireyler arasındaki ilişkilerden doğan ve ileri sürdüğü hakikat iddiası içinde özne yaratan bir şebekedir. Bundan dolayı Foucault'a göre iktidar, her yerdedir, herden gelmekte, her şeyi düzenlemekte ve denetlemektedir. Bu bakımdan iktidar, Foucault'un tabiriyle "büyük bir gözaltı" sisteminden ibarettir. Bu gözaltı sistemi esasında kapitalizmin doğurduğu bir sonuçtan başka bir şey değildir ve süper kahraman filmlerinde bu gözaltının gözetimcisi süper kahramanlardır.

#### 4.2.3. Kapitalizm

Kapitalizm ekonomik ve toplumsal bir sisteme verilen isimdir. Bu ismin konulmasının hikayesi de ilginçtir. Kapitalizmin kökeni olarak kapital kelimesi, Latince Capitale kelimesinden gelmektedir ve taşınabilir mülkiyet anlamındadır. 12 ve 13. Yüzyıllarda para, mal varlığı, mülkiyet vb. kelimelerle eş anlamlı olarak kullanılır. Kapitalizm kelimesi ise, her ne kadar daha önce başkaları tarafından kullanılmış olsa da,

bugün ki anlamda ilk olarak Proudhon tarafından kullanılmış ve Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından kapitalist sistem olarak adlandırılmıştır. Marx ve Engels kapitalist üretim şekli olarak sıklıkla kullanmışlar, kapitalist ise sermaye sahibi olarak yaygınlaşır. Kapitalizm kelimesi ününü Weber'in *Protestan Ahlak ve Kapitalizmin Ruhu* kitabıyla kazanmış ve sonrasında 16. Yüzyıldan itibaren geçerli ekonomik ve toplumsal sistemin adı olarak geçerlilik kazanmıştır (LeFebvre, 1995) Bu noktada ironik olan şudur ki, kapitalizm ismini ve ününü kendine tümüyle düşman olan düşünürlere borçludur. Esasında düşmanından beslenmek kapitalizmin doğasında olduğu için, bu durum normal karşılanabilir.

Kapitalizm, kelime kökenine uygun olarak, kapitalin üzerine kurulu bir sistemdir. En basit tanımıyla, üretim araçlarının özel mülkiyet olarak kabul edildiği, en fazla kar amacı güden, sermayeye dayalı bir ekonomik ve toplumsal sistemdir. Bir özel teşebbüs sistemi olan kapitalizmi Marx, üretim araçlarının toplumda ayrı bir sınıf olan kapitalistlerin elinde bulunduğu sistem olarak tanımlar (Dobb, 1981:1). Kapitalist sistemde üretim araçlarını ellerinde tutan topluluk oldukça sınırlı sayıdadır ve bundan dolayı nüfusun çoğunluğu mülkiyetten yoksun bırakılmış olarak üretim araçlarına sahip olanlar için çalışmaktan başka çareleri yoktur. Görüldüğü üzere, kapitalist toplumlarda toplum üretim araçları ya da sermaye sahipleri ve "yoksun bırakılmış" olanlar olarak ikiye bölünür (Dobb, 1981: 3) Bu bakımdan kendi kendine yetebilen ve başkalarını kendisi için çalıştıran efendiler ve onlar için çalışmakta bırakılan köleler benzetmesi uygun düşmektedir. Nihayetinde, sermaye dar grupların elinde kalmaktadır ve diğerleri onlar için çalışmak zorundadır. Bunun yanında, sermaye sahipleri istediklerini üretmekte ve hatta istedikleri yerde üretmekte özgürdür. Bütün bu açılardan bakıldığında kapitalizm oldukça esnek ve plansız bir sistemdir, bu yüzden "üretim keşmekeşi ya da anarşisi" olarak da adlandırılır (Dobb, 1981: 9). Ancak kapitalizmi kapitalizm yapan ve asla değişmeyen özelliği Wallerstein'in (2006:12) tespitiyle, sermaye kullanımındaki amacın bizzat sermayenin artırılmasından ibaret olmasıdır. Kapitalizmin gelen geçen herkes tarafından taşlanması ve yerilmesinin sebebi de bu özelliğidir. Nitekim, kapitalizm öncesi toplumlarda Sombart'ın tespitiyle, ekonomik etkinlikler doğal ve maddi gereksinimlerden doğar, bundan dolayı ekonomi, ihtiyaçların bir ürünü olarak yaşamın ritmini ve niteliğini yansıtır. Oysa kapitalist sistemde, ekonomi, insanın maddi ve doğal ihtiyaçlarına göre değil; sermaye ve serüven aşkı ve yaratıcılık dürtüsüne göre şekillenmektedir (Sombart, 2008:28-

31). Bu durum, modern ekonominin kurucusu olarak kabul edilen Adam Smith tarafından olumlanarak ifade edilir. Smith, tüccarların insanları, inayeti yahut hayırseverliklerinden değil de, çıkarlarına uyduğu için beslediğini ifade eder. Yine Smith kapitalizmin mottosu olacak "bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" sözünü söyleyerek özel teşebbüsün önünü sonuna kadar açar. Ayrıca kapitalizmi var eden temel eylem olan tüketime de değinir. Bütün üretimin tek amacının tüketim olduğunu, üreticinin çıkarları ancak tüketicinin çıkarları gerektirdiği ölçüde korunabileceğini söyler (Smith, 2006). Smith bütün bunları kapitalizmi olumlayarak anlatırken bir şeyi gözden kaçırır, sermaye sahipleri tüketim dahil bütün eylemleri istekleri doğrultularında yaratabilecek ve yönlendirebilecek kadar güce ve sermayeye sahiptir. Bu noktada, ihtiyaçların da yaratıldığı, tüketimin üretimle yer değiştirdiği, tüketicinin üreticinin hizmetine girdiği görülür.

Günümüzde bütün dünyada baskın ekonomik ve toplumsal sistem olan kapitalizm özel mülkiyeti, kişisel çıkar, rekabeti, serbest piyasayı, seçim hürriyetini ve özel teşebbüsü kutsar ve bu ilkeler üzerinde yoluna devam eder. Farklı şekil ve biçimler altında ortaya çıkan kapitalizm, dönemindeki her gelişmeyi kapsayan bir sistem olarak küreselleşmeyle doğrudan ilgilidir. Fukuyama'nın teziyle tarihin sonu gelmiş ve liberal demokrasi bütün fikri savaşları kazanmış, piyasa ve kapitalist ekonomi açık, rekabetçi ve kazanca dayalı yapısıyla geri dönülmez bir şekilde hakim bir ideoloji olarak egemenliğini ilan etmişse bu yine küreselleşmeyle doğrudan alakalıdır (Bkz. Fukuyama, 2016).

Tarihine bakacak olursak, 16. Yüzyılda başladığı kabul edilen kapitalizm, farklı çeşitleri olduğu savunulsa da, o tarihten günümüze kadar başat ve geçerli sistem olarak gelmiş ve hala da devam etmektedir. Tam manasıyla toplumsal ve ekonomik bir sistem olarak kapitalizm 16. Yüzyıldan itibaren ortaya çıkmıştır (Maurice Dobb, 2007: 18). Bu bakımdan kapitalizmin doğuşu, Rönesans ve Reform'la paralellik gösterir. Kapitalizm, feodalizm sonrası, hatta onun doğal sonucu olarak ortaya çıkmış bir sistemdir.

Feodalizm, Avrupa toplumlarının 5. Yüzyıldan 15. Yüzyıla kadar olan süreçte, topraksız köylülerin ürettiklerinin büyük çoğunluğuna ekonomi dışı tedbirlerle arazi sahipleri tarafından el konulduğu sistemin adıdır (Fülberth, 2008: 86). Feodalizmi ortaya çıkaransa

dönemin merkezi gücü olan Roma İmparatorluğu'nun gerilemesi, tarım ve pazarın çöküşüdür. Bilhassa askerlere ve çeşitli nedenlerle soylulara toprak verilmesi, ekonomik özgürlüğü ve feodal sınıfı doğurur (Mc Neill, 1994:127). Merkezi devlet sisteminin çökmesiyle, zaten şehir yaşantısının uzağında kurulmuş olan tarım ağırlıklı ekonomiye sahip soylu sınıf bağımsızlığını kazanır ve kendi toprakları içinde kölesi olan köylüler üzerinde hakim konumuna gelir. Kır ağırlıklı bir sistem olan feodalite de karşısını doğurmakta gecikmez. Feodalizmden payını alamayan girişimciler kentlerde farklı bir arayış içine girerler. Genelde küçük sermaye sahipleri olan bu girişimciler, el zanaatları ağırlıklı yeni bir ekonomik sistem ortaya çıkarırlar. 12. Yüzyıla gelindiğinde kasabalar oluşumuyla kentli topluluklar ortaya çımaya başlar, kent merkezleri ticari merkezler olarak belirginleşir. Ticaret para kullanımını ve alışverişi besler. Toprak sahibi soyluların serveti azalırken ve köylüler bağlı bulundukları soyluların kontrolünden kurtulurken, kentli ekonomik sistem büyümeye devam eder (Marx, Engels, 2009: 128-131). Panayırların yaygınlaşmasıyla günlük tüketim malları pazarlara inerken, başka coğrafyalara mal taşıyabilmek için yeni yollar ve ulaşım araçları yapılır. Avrupa sermayesi arttıkça artar (Mc Neill, 1994:288-289). Coğrafi keşifler, ekonomik ve bilimsel gelişmeler bu dönüşümü hızlandırır ve feodolite çökerken sermaye kentli üretim ve tüccarlar lehine büyür. Para, ekonomik karşılık olarak baş köşeye oturur ve servet edinme düşüncesi çok popüler olur.

Bütün bunların sonucunda 16. Yüzyılda sermaye temelli Avrupa ticareti sürekli artan bir ivme yakalar ve baskın ekonomik sistem olarak günümüze kadar gelir. Kapitalizm olarak adlandırılan bu sistemin bu denli yaygın ve geçerli ekonomik sistem olmasında yeni dünya Amerika'ya ve Doğu'ya yayılması büyük bir ittirici rol oynar. Bütün gücünü sürekli büyümükten alan Kapitalim, Amerika kıtası sayesinde istediği büyüme alanını bulur, para arzını artırır, kıtanın altın ve gümüş külçeleriyle sermayesini artırır. Doğu ticaret için ve böylece büyüme için çok elverişli bir pazar sağlar. Denizcilik ticareti yaygınlaşır ve tüccarlar yoluyla dünya ticareti ortaya çıkar (Landes, 1998: 11). O çağın deniz aşırı şirketleri olan kumpanyalar birlikte hareket etmeye ve ticarete başlar. Parasal güce sahip olan az sayıda zanaatkar kumpanyalar için çalışırken, diğer zanaatkarları kendi ayrıcalıklarını kazanamasın diye çeşitli şekilde sınırlandırıyor ve emeğini ücretlendirerek satın alırlar. Kapitalizmin ilk uygulamalarından olan bu durum sonrasında çok daha yaygınlaşacaktır. 17. Yüzyıla

gelindiğinde bütün farklı geçinme imkanları elinden alınmış olan Avrupalılar iş bulmak için birbiriyle yarışır duruma gelmiştir. İşte bu artık proletarya sınıfının ortaya çıktığının göstergesidir. Bu tabi aynı zamanda zenginleşen burjuva da demektir (Maurice Dobb, 2012: 103-105). Hisse senetlerine dayalı anonim şirketler ve bankacılığın ilk örnekleri denilebilecek oluşumlar ortaya çıkmaktadır. 18. Yüzyıl'da, Hollanda, İngiltere ve Fransa ticarette birbiriyle yarışan üç öncü devlettir. Bu milletlerin öncülüğünde toplu üretime yönelik ilk adımlar atılır. Dokuma mekiği, buharlı tulumba, mekanik dokuma tezgahı, örgü makinesi icat edilir (Sedillot, 1983: 359). Sanayi Devrimi, yeni icat edilen seri üretim araçlarıyla üretimi hızlandırdı ve hiç olmadığı kadar artırır. Makine çalışmaya başlar. Daha fazla hammadde, daha fazla mekanik güç, daha fazla üretilmiş mal, daha fazla artık, daha fazla yol, daha fazla ulaşım aracı, daha fazla insan kaynağı, daha fazla alıcı, daha büyük sermayeler lazımdır artık. Bu ihtiyaçlar büyük şirketleri doğurur. Daha ucuz ve daha hızlı üretim biçimi olan fabrika üretimi diğer üretim biçimlerinin yerini alır. Bütün bunlarla eş zamanlı olarak liberalizm de gelişmektedir. Ticaretin dokunulmazlığı ve serbestliği fikri herkes tarafından çoktan satın alınmıştır. Serbest piyasa ekonomisi kabul görmeye başlamıştır, buna göre piyasa ekonomisi içinde mal miktarı doğal olarak gerçek talebe uyum gösterecek ve buna uygun olarak fiyatlanacaktır. Piyasaya yapılacak devlet müdahalesi halkların refahanı bozacak ve malların fiyat istikrarını imkansız hale getirecektir. Ticari özgürlük, başka bir deyişle şirket ve tüccarların özgürlüğü zirveye ulaşır, teknik ilerler, ekonomi de kalkınır, ancak unutulan bir şey vardır, bu refahı sağlayan dev kitleler, yani ücretlilerin durumu. Bu yeni sistem, üretilen malları en düşük fiyata satarak ontolojisinin kurucu ilkesi olan en yüksek karı elde edebilmek için üretici ve işçiye en düşük ücreti vermektedir. Feodalizmin tarlada çalışan köleleri, kapitalizmde fabrikada çalışan kölelere dönmüştür. Üretilen bir refah vardır, ancak bu refah yine birilerinin tekeline geçmektedir. Her şeye rağmen ücretlilerin sırtına basarak dahi olsa, liberal ekonomi yükselmektedir, iç ve dış ticaret devlet ve millet ayırt etmeksizin özgürce gerçekleştirilmektedir.

Bütün bu hikayenin paralelinde ittirici güç olarak modernlik de faaliyettedir. Aklı önceleyen Aydınlanma kapitalizme ihtiyacı olan cesareti vermektedir. Aklı rehber edinmiş olan modernler geleneksel değerleri, kadim erdemleri, adet ve gelenekleri, ahlaki yargıları aklın insafına bırakmaktadır. Böylece aklın kantarına çıkan ahlaki normlar ve etik yargılar,

sağlı sollu darberlerle, tarafsız aklın nesnel saldırganlığıyla her tür sınavda kalıyor ve birer birer terkedilirler (Heller, 2006:94). Modernliğin aklı tek rehber kabul eden ve ahlaki bilgi imkanını yok sayan bir bilgi anlayışı inşa etmesi, akıl ve ahlakın yollarını ayırmış ve böylece aklın olmadığı bireysel bir inanç meselesi haline getirilen ahlak imkansız bir pratiğe dönmüştür (Poole, 1993). Böylece kapitalizm kendisiyle birlikte yeni bir ahlak anlayışı da doğuracaktır ve bu anlayışın temelinde aklın öldürücü soğukkanlılığı ve merhametsiz muhakemesi olacaktır.

19. Yüzyılda tekerlek iyice hızlı dönmeye başladı. İngiltere, Almanya ve Amerika kilometrelerce uzayan demiryolları, dev fabrikalarıyla bu yeni geniş kitleye yeni bir yaşam mekanı sunarlar. Sermaye yeni sığınağı olan bankalara toplandı, kömür tüketimi yaygınlaştı, çelik işlenir, madenler hızlıca çıkarılmaya başlandı, yeni araziler yeni yaşam modeline uygun hale getirilir (Appleby, 2012: 213). Kent merkezli bu yeni yaşam biçiminde ilerleme bir yaşam yasasıdır ve sürekli gelişme sağlıklı bir toplum için bir mecburiyettir (Dobb, 2007: 232). Hür teşebbüsü azdıran ve kişisel başarı hikayelerine pek meraklı olan kapitalizm gün geçtikçe kendi kahramanlarını da üretmektedir. Demiryolu kıralı Vanderbilt, konserve kıralı Armour, petrol kıralı Rockefeller gibi nice kahramanlar türer. İsimlerinden de belli olduğu gibi artık imparatorlar ve krallar tarihe karışırken yeni efendiler iktidarı devralmaktadır. Bunların çoğu ticaret yoluyla dev sermayeler edinmiş insanlardır. Elbette baş gösteren savaşlar da bu zenginliğe katkıta bulunmuştur. Silah ticareti, askere kıyafet ve erzak temini nicelerini zengin etmiştir. Bu ultra zenginler dünya iktidarını tam anlamıyla devralabilmek için kendi aralarında birleşerek tröstler kurarlar (Appleby, 2012: 206). Böylece kapitalist dünyanın efendileri ortaya çıkmış olur. Bu dönem ayrıca kitlesel üretimin, manevi karşılığı olarak kitle kültürünü yaratır. Kitlesel üretimin bir sonucu olarak ortaya çıkan kitle kültürü, üretim odaklı sistemin bir sonucu olarak tüketimi teşvik eder ve zamanla ona dönüşür.

Temel ilke olarak büyümeyi alan kapitalizm 20. Yüzyılda daha da büyük bir hızla büyümeye başladı. Otomobil endüstrisi ortaya çıkar. Artık karşımızda Amerika'nın öncülük ettiği örgütlenmiş bir kapitalizm durmaktadır. Motorlu taşıtlarla birlikte petrolün egemenlik çağı başlar. 1880 ile 1914 yılları arasında Avrupa refahı zirveye ulaşır. Bilim ve teknik iyice önem kazanır, tarım ve sanayi ürünleri yurt içi ve yurt dışı pazarlara büyük bir hızla

aktarılmaktadır. İkinci Sanayi Devrimi olarak adlandırılan bu dönem toplu yaşam standartlarını yükseltir ve asgari geçim düzeyinin sıçratır (Mann, 2012: 619).

Kapitalizmin sonraki dönemi olan 1914-1945 arası farklı gelişmelere şahit olur. Almanya'da hiper eflansyona yol açan bir kriz yaşanır. Amerika 1929'da kadar refah yaşarken, 1929-1933 arası bütün dünya ekonomik krize girer. İtalya ve Almanya'da faşist diktatörlükler, İspanya, Portekiz ve Bulgaristan'da askeri diktatörlükler kurulur. Nükleer teknoloji gelişmeye başlar, elektrik ve telekomünikasyon gelişir, ilk sosyalist devletler ortaya çıkar (Fülberth, 203). Hemen sonrasında kapitalizmin ilk direkleri çakılmaya başlanır, 1944 yılında Ulaslararası Para Fonu (IMF) ve Dünya Bankası kurulur. Böylece altınla güvence altına aldığı iddia edilen Amerikan Doları sabit döviz olarak kabul edilir ve zenginlik göstergesi haline gelir. 1947 yılında ABD, Sovyetler ve müttefikleri dışında herkesin yararlanabileceği bir kredi sistemi olan Marshall Planı'nı ortaya koyar. Buna göre Avrupa ülkeleri Amerika'dan kredi alacak ve bunlarla Amerikan mallarını satın alacaklardır. Kredi alan ülkeler daha sonra Avrupa Ekonomik İşbirliği Örgütü'ne dönüşürler. Daha sonra kapitalist sistemin diğer kurumları olan Avrupa Ekonomik Topluluğu, Avrupa Serbest Ticaret bölgesi gibi oluşumlar ortaya çıkar (Al, 2011).

1945 ve 1973 arası sürekli artan refah ve barış dolayısıyla kapitalizmin altın çağı olarak adlandırılır. Sendikalar ortaya çıktı ve sosyalist düşüncelerin de baskısıyla işçi sınıfın ücreti ve konumu eskiye nazaran düzelir. Tabi bunda şirketlerin karlarında yaşanan büyük artışın, yine görece olarak işçiye çok küçük oranda yansımasının da etkisi vardır. Yine bu dönemde Ford tipi Girişimci kapitalizmin yerini "Manager" tipi, yani şirketleri, yönetim kurullarının yönettiği kapitalizm türü alır. Ulusal şirketler artık yerine General Motors, Shell, DuPont gibi uluslararası şirketlere bırakıyor, bu şirketler farklı uluslar içinde faaliyet gösteriyor böylece kapitalizm küreselleşme ilişkisi ortaya çıkıyordu. Yine bu dönemde artan refahın ve sosyalist söylemlerin sonucu olarak sendikalaşma zirveye ulaşır. Sağlık, eğitim ve eğlence sektörü de büyüyüp gelişiyor ve kurumsallaşmaktadır (Erdendoğdu, 2013).

1973 yılında Amerikan Doları'nın altın karşılığına bağlanmasına son verilir ve bu adımla birlikte doların piyasa üzerindeki düzenleyici işlevi son bulmuş ve karşılıksız dolar

basma imkanı ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte ABD'nin Avrupa üzerindeki baskı araçlarından biri de ortadan kalkmış olur (Erdendoğdu, 2013). Yine bu dönemde standart kitlesel üretim girdiği kriz neticesinde kapitalizm şekil değiştirir ve *geç modernlik*, *postmodernizm*, *post fordizm*, *geç kapitalizm, örgütsüz kapitalizm* ya da *yeni kapitalizm* olarak adlandırılan ve günümüzde de hala devam ede yeni tür bir kapitalizm ortaya çıkar. Bu kapitalizm kürüselleşmeyle doğrudan ilintili olup, aralarındaki ilişki tavuk-yumurta ilişkisi gibidir. Zira, artık kapitalizm çeşitli ürünleri ve aygıtlarıyla dünya çapında girilmedik yer bırakmamış, gerek şirketlerin dallanıp budaklanmasıyla, gerekse ürün ve aygıtların ulaşım gücüyle her yere yayılmıştır. Esneklik temelinde kapitalizmin yeniden tahkim edilmesi anlamına gelen bu süreç kapitalizmin karşılaştığı sorunlara bulduğu bir çözümden başkası değildir. Bir nevi, kapitalizm evrim geçirmiş ve bir sonraki evresine geçmiştir. Kapitalizmin bu yeni evresi sermaye birikimi, asgari kazanç arayışı, rekabet, verimlilik ve serbest piyasayı temel alsa da, yeniliklere uyum için esneklik anlayışını öne çıkarır. Buna göre değişken piyasa koşullarına uyum sağlayabilmek için şirketler iş ve çalışma şartlarını sürekli yenilerler. Küreselleşmeyle birlikte artık takip edilemez bir hız kazanan toplumsal değişikliklere anında uyum sağlamak ve bu değişikliklere göre çalışma şartları ve ürünler yaratılması gerekmektedir. Yeni kapitalizm de bunu önceler.

Yine bu sürecin bir parçası olarak 1990'lara gelindiğinde elektronik pazar ortaya çıkar. Malların elektronik dağıtım sistemiyle pazarlanması kapitalizme yeni bir soluk getirir, kolay kredi alma imkanları da buna eklendiğinde özellikle ABD'da 90'lı yılların sonu büyük bir refah getirir. Ancak hemen sonrasında krizler dönemi başlar. 1994 Meksika, 1997 Güneydoğu Asya, 1998 Rusya, 1999 Brezilya, Brezilya 2000-2001, Türkiye 2000-2002 ve 2008 ABD finans krizleri arka arkaya gelir (Fülberth, 269-270). 2008 krizi Amerika için ve sonrasında Avrupa için yıkıcı olsa da, Amerika 700 milyar dolarlık kurtarma paketi, kamu harcamalarında artış gibi çeşitli tedbirlerle bu krizi de arkasında bırakmayı başarır (Erdendoğdu, 2013).

Kapitalizmin *yeni kapitalizm* olarak adlandırılan ve hala günümüzde devam eden sürecinde en değerli sermaye "insan" olarak ortaya çıkar. Kapitalizm, en çok kazanç getirecek hammaddeyi insan olarak görünce insana yönelir. Ancak insan, insani değerleriyle değil

kazanç sağlama potansiyeliyle, yani meta olarak değer görür, bu anlamda bir kağıt parçasının belli bir değeri temsil etmekten farkı yoktur. Yani, en değerli sermaye insandır, ancak yalnızca sermaye gibi kullanılabildiğinde değerli sayılır (Gorz, 2001: 16).

Öte yandan, özellikle internet vasıtasıyla gelişen iletişim imkanları evden çalışma gibi imkanları doğurduğu, yeni bir istihdam alanı geliştiği, bununla üretimin ucuzladığı ve çalışmanın yoğunlaştığı gözlemlenmektedir (Meiksins, 2003: 178). Kapitalizmin bu yeni evresinde gelişen elektronik medya ve iletişim ortamları bireyselleşmenin hızını artırır ve daha fenası denetim imkanlarıyla bireyi tam olarak kuşatır. Elektronik medyanın telefon ya da elektronik alışveriş, bankacılık, çalışma imkanları yaşamın her alanına nüfuz ederek bireyselleşmeyi zirveye çıkarırken, bireyin kullandığı elektronik ortamlar sayesinde denetimi de zirveye çıkarır (Şaylan, 1999: 126). Artık bilgisayarsız düşünülemeyen çalışma koşulları, işveren şirketlerin işverenleri internet yoluyla sistemin "dijital sinir sistemine" bağlamış olur (Artun, 1999:26). Böylelikle yapılan işler fiziksel anlamda mekansız ve merkezsiz hale gelse de, çalışanlar üzerindeki denetim daha katı ve daha dolaysız hale gelmektedir (Sennett, 2002: 61). Böylece sistemin iktidarı bedensiz şekilde atmosfore yayılır, tıpkı havada yayılan internet dalgaları gibi her yere nüfuz ederek, görünmez bir iktidar ve denetim mekanizması üretir. Hiç kimse bilgisayar ekranına bakarken, ekranın da ona baktığını fark etmez, görünmez iktidar aramızda her anımız ve her hareketimize müdahildir, ancak kimse onu fark etmez. Yeni kapitalizm, diğer adıyla postmodern kapitalizm bu müdahele gücünü tüketimi artırmak için de kullanır. Tüketim toplumunda tüketim nesnesi haline gelmiş olan kitleler tüketimle kalmaz, israfı da içselleştirir. İnsanlar hız israfı, ışık israfı, ağrı kesici, sakinleştirici, uyarıcı istrafı gibi her şeyi israf etmeye başlarlar. Bu sarmal sonucunda insanların israfa bağımlılığı oluşur ve artık her miktar az miktardır ve her zaman daha fazlası vardır (Bauman, 2001: 106). Üstelik bu yeni kapitalizm koşullarında çalışanların hem mesleki kimlikleri hem de karakterleri aşındırır. İşçiler yere ve zamana bağlı kalmadan işlerini gerçekleştirirler, böylece bir yere bağlanma, bağlılık, sadakat ve meslek temelli kendini algılama, ifade etmek güçleşir (Sennett, 2002:73-74). Böylece kimlikler aşınmış, kaypaklaşma, değişken ve yeniden üretilebilen "markalar" haline gelir. Bu değişken karakter postmodernizmin ben odaklı karakteridir. Bu karakter kendini özgür addeder, doğaçlama olarak bağımsız olduğunu düşünürek, hiçbir kural,

sınır ve ölçü tanımadan bütün gücüyle kendi yaşamını kendi belirlediğini zanneder (Funk, 2007:55-56).

Bu yeni karakterin ahlakı da moderniteyle birlikte inşa edilen ve her an alınıp satılabilen bir ahlaktır. Tıpkı kapitalist sistem gibi esnektir ve tüm temel değerlerden uzaktır. Anti ahlakı ahlak olarak dayatan bu sistemde, ne modern örgütlenme ne de modern iş dünyası ahlakı teşvik eder. Tam aksine ahlaki olmayı hedefleyen insanın yaşamını güçleştirirler (Bauman, 2001:339-340). Böylece postmodern dünyada popüler kültürün bizzat ürünü olan insan, ahlaki olanla irtibatını kaybetmiş olarak bölünmüş, dağılmış, çelişkilerinin kurbanı olarak belirsizlik içinde yüzmektedir. Tutanacak dalı kalmayan, bütün sabitlerini yitirmiş olan birey, bütün ahlaki normlarını kaybeder, iyi kötü, doğru yanlış ayrımı yapamayacak duruma gelir. Eş zamanlı olarak toplumun ve dünyanın bir parçası olduğu bilincinden uzaklaşarak bütünselliğini yitirir, tamamen egosantrik bir yönelimle hareket eden bu birey kendi değerlerini kendi yaratır ve bu değerler insani olmaktan uzak olup, kapitalist sistemin dayattığı alışkanlıkların şekillendirdiği bir insan türüne aittir. Günümüz insanı budur ve dünyanın görünen ufkunda işlerin daha kötüye gideceğinden başka bir işaret yoktur.

Kapitalizm geçerli ve hakim ekonomik ve dolayısıyla toplumsal sistem olarak hızla kendi yolunda ilerlemektedir. Tüketimi önceleyen bu sistem bireyi her an kuşamakta ve her eylem ve tercihine doğrudan müdahale etmektedir. Ancak bunu öylesine sinsi bir stratejiyle gerçekleştirmektedir ki, süper kahraman filmleri örneğinde gördüğümüz gibi, hiç kimse sistemden şüphelenmemekte, alan razı satan razı dusturu işlermişçesine herkes kendini güvende hissetmektedir. Oysa, satılan mal alınan malın aynısı değildir. Alınan sinema bileti bir filmden ibaret görünmekte, izlenen televizyon bir eğlenceden ibaret sanılmaktadır, ancak gerçek durum hiç de öyle değildir. Her film bir zihne yönelik bir operasyondur, bu bölümde tartışalacağı üzere süper kahramanlar da bu operasyonlarda kullanılan meşrulaştırıcı araçlardır.

Nitekim süper kahramanlar popüler kültürün ürünü olarak 19. Yüzyılın sonlarında çizgi romanlarda ortaya çıkmışlardır. Tıpkı kapitalizm gibi değişen koşullara uyum sağlayan, tehditlerin değişimiyle modernizasyona uğrayan süper kahramanlar kapitalizmle birlikte

yolculuklarına devam etmektedirler. Süper kahramanlar, bir nevi kapitalizmin beyaz perdeden vahiy getiren peygamberleridir. Popüler kültürün peygamberlerinin sinemadan çıkması da şaşırtıcı bir olay değildir. Popüler kültür ve süper kahramanların ilişkisi ilgili başlık altında detaylıca ele alıncaktır.

Yapısındaki esneklik sayesinde her tür dönem ve her tür değişikliğe bir şekilde uyum gösterip, dönemin koşullarına göre şekillenen kapitalizmin yine de değişmeyen bazı ilkeleri ve nitekileri vardır. Bu nitekilerden en önemlisi sürekli **büyüme ve kârını artırma** zorunluluğudur. Kapitalizimin doğasında yatan ontolojik bir ihtiyaç olan bu nitelik aynı zamanda kapitalizmin ana hedefidir. Kapitalizm, sermayeyle elde edebileceği en yüksek düzeyde gelir elde etmek, dolayısıyla hem sermaye hem de geliri azami şartlarda artırmayı hedefler (Smith, 2002: 45). Sermayeyi güneş sisteminin merkezine koyan kapitalizm, her şeyden önce sermaye artırımını önceleyerek diğer sistemlerden ayrışır. Ahlak, din, doğa, ulus, devlet, barış gibi önceki yüzyılların ve sistemlerin ana iskeletini oluşturan kavramlar ikinci plana düşer. Sermayenin büyütülmesi yolunda insanlar ve emek küçültülebilir, nitekim kapitalizm için tek gerçek sermayedir.

Sermayenin değişken doğası gereği kapitalizm her önüne çıkan engeli aşabilmekte ve değişik bedenlere bürünerek varlığını sürdürebilmektedir. Kapitalizmin ilk evresi 16 ve 17. Yüzyıllar arası ticari kapitalizm hakimken, 18. Yüzyılın sonlarına doğru sanayi üretiminin yaygınlaşmasıyla sanayi kapitalizmi hakim olur. Sonrasında ise bilgi ve teknoloji temelli sermaye üretimi, endüstri sonrası toplum, dijitalleşen kapitalizm gibi yeni kavramları beraberinde getirmiştir. Görüldüğü üzere, kapitalizm alınan satılan metanın türüne göre farklı çeşitlerde tezahür edebilmektedir, ancak sermayeyi olabildiğince artırmak ve sonsuz kâr ilkesi her zaman geçerliliğini korur. Nitekim, önceki yüzyıllarda fabrikasyon ürünü malların satımı ile, günümüzde twitter'in çalışma ilkesi aynıdır. İkisi de azami kâr yapmak için çabalamalı, kâr etmediği noktada batmak durumundadır. Kapitalizm sermayeyle başlar ve sermaye katlanarak büyüdükçe devam eder.

Sermaye kendi kurallarını koyar. Böylece diğer ilkeler ortaya çıkar. Kapitalizmde **özel mülkiyet hakkı** esastır (Çelik ve Dağ, 2017). Kişilerin sınırsız servete ve paraya sahip

olma hakları vardır. Kapitalizm bu ilkenin doğurabileceği adaletsiz sonuçlarla ilgilenmez, çünkü sermayenin ne "kalbi" ne "merhameti" vardır. "Yasal" olarak kazanılmış her tür sermaye birikimi dokunulmazdır. Kişi kendi birikimlerini istediği şekilde kullanma hakkına sahiptir. Bu durumun, geniş halk kitlelerinin aleyhine olması bir şeyi değiştirmez. Mevcut dünya düzeninde, toplam servetin yüzde 82'sinin insanlığın yüzde birinde olması ve insanlığın fakir olan yarısının hiçbir şeye sahip olmaması bu ilkenin bir sonucudur. Dünyanın en zengin 8 kişisinin, dünyanın fakir olan 3.6 milyarlık diğer yarısından fazla servete sahip olması da bunun sonucudur (Bkz. www.oxfam.org). Bu zenginliğin kaynağının, ExxonMobil gibi petrol şirketleri veya Apple gibi teknoloji şirketleri olması netice itibarıyla bir şeyi değiştirmez. Özel mülkiyet hakkı, toplam mülkiyetin birilerinin elinde birikmesini doğurur ve hiç adil olmasa da kapitalizm adaletle değil, sermayeyle bugünlere gelmiştir.

Özel mülkiyet hakkının açtığı kapıdan içeri başka bir ilke daha girer: **veraset hakkı**. Kapitalizm mülkiyet hakkının önünü sonuna kadar açtığı gibi, bunu veraset hakkıyla besler (Çelik ve Dağ, 2017). Kişiler, biriktirdikleri mülkiyeti kendi soylarından gelen birine, ya da istedikleri kişiye aktarabilirler. Özgürlükle açıklanan bu durum, adaletsizliği katmerler. Zenginlerin zenginliğini korurken, fakirlerin fakirliğini devam ettirmesini sağlar. Servet sürekli aynı kişilerin elinde kalır. Mal sahiplerinin özgürlüğü, fakirlerin sefaletinin garantisine dönüşür.

Kapitalizmin, fakirler için de oyalama babında farklı ilkeleri elbette vardır. **Özel girişim** ve **çalışma özgürlüğü** bunlardan biridir (Çelik ve Dağ, 2017). Herkes özel teşebbüs ve çalışma hakkına sahiptir. Hür teşebbüsün herkese has olması, her ne kadar fakirler için de geçerliymiş gibi görünse de, esasında durum öyle değildir. Nitekim, sermayesi olmayanın teşebbüsü de olmaz. Böylece bu ilke de, servet sahipleri yararına işler. Servet sahipleri bu ilkeyle, yeni yatırım alanları bulur, yeni teşebbüslerde bulunur. Nasılsa ücretlileri satın alacak parası, çalıştıracak köleleri vardır.

Kapitalizmin diğer bir ilkesi **serbest piyasa** ekonomisidir (Çelik ve Dağ, 2017). Buna göre, serbest piyasada her mal kendi değerini bulur. Alıcı ve satıcı gönüllülük ilkesine bağlı olarak istediği malı istediği fiyattan alıp satabilir. Böylece pazarlar farklılaşır. Servet

sahiplerinin pazarlarıyla, ücretli çalışanların pazarları ayrışır. Görünürde herkes her şeyi satın alma hakkına sahiptir ve herkes her şeyi satma hakkına sahiptir. Böylece arz ve talep dengesi kurulmuş ve piyasa istikrarı sağlanmış olacaktır. Ancak durum yine servet sahiplerinin yararına gerçekleşir. Servet sahipleri ellerindeki popüler kültür ürünlerini kullanarak reklamlar vasıtasıyla önce talep yaratılır, hemen sonrasında arz gelir. Örneğin işçiler, toplam boş zamanlarının yarısına tekabül eden günlük ortalama üç saat boyunca televizyon izleyip aralıksız bir reklam bombardımanına maruz kalırlar, böylece daha çok şeye ihtiyaç duymaya ikna edilirler. Artık yeni bir ihtiyaçları vardır ve bu ihtiyaç duydukları şeyi alabilmek için para gerekmektedir. Para kazanmak için daha fazla çalışmalı, sermaye sahiplerine daha fazla kazandırmalılardır (Bauman, 2010: 54). Sonuçta işçinin edindiği ihtiyaç sonucu alacağı ürün yine sermaye sahiplerine ait olacak, böylece servet dönüp dolaşıp yine çıktığı yere, sermaye sahiplerine gidecektir. Böylece serbest piyasa, sermaye sahiplerinin kazandığı, ücretlilerin ise tükettiği açık bir pazara dönüşür.

Fiyat istikrarını sağlamak için savunulan diğer bir ilke olan **serbest rekabet** ilkesi ise sermaye sahiplerinin tekelinde olan, kimin daha çok kazanacağıyla ilgili bir ilkedir (Çelik ve Dağ, 2017). Fiyat istikrarını dengelemek yerine, sermaye sahiplerinin kazancını dengeler ve garanti altına alır. Çünkü rekabetsiz bir ortamda sürekli büyüme mümkün olmayacaktır, rekabet şirketlerin büyümesi ve yenilenmesi için ittirici bir güç olarak şirket sahiplerinin yoluna devam etmesini sağlar.

Bu ilkelere süper kahramanlar açısından bakacak olursak, bu ilkeler kapitalizmin ve dolayısıyla popüler kültürün bir ürünü olan süper kahramanların da ilkeleridir. Dolayısıyla süper kahramanlar bu ilkelerin koruyucusu ve muhafazı olarak karşımızdadır. Çalışmada incelenen filmlerde bu durum apaçık bir biçimde görülmektedir. Filmlerde tehditler genellikle sermayeye ve özel mülkiyete yöneliktir ve süper kahramanlar bu tehditlerle çarpışırlar. *Süpermen* filminde kötü adam Luthor bir toprak parçasının yasal olmayan yollarla kontrolünü ve mülkiyetini istemektedir. Örneğin, Süpermen, kapitalizmin öngördüğü ve müsaade ettiği yolları kullanmadan mülkiyet edinmeye çalışan, yani başkalarının özel mülkiyetine tecavüz edecek bu talebe müdahale eder ve tehdidi yok eder. *Süpermen III filminde* dünya petrol pazarını ele geçirmeye çalışan Ross Webster serbest piyasaya ve rekabet ilkesine aykırı

hareket etmektedir. Süpermen'i karşısında bulur. *Süpermen: Barış Peşinde* filminde Lex Luthor, kapitalizmin izin vermediği yollarla sermaye edinmeye, sermayeyi kendinde toplamaya çalışmaktadır, Süpermen'in müdahalesiyle hapsi boylar. *Süpermen Dönüyor* filminde Lex Luthor yasal olmayan yollarla özel mülkiyet edinmeye çalışırken, başkalarının özel mülkiyet hakkını çiğner. Süpermen ona dur der. *Batman: Film* filminde suçlular şantaj karşılığı 9 milyar dolar para edinmeye çalışır, kapitalizmin izin vermediği bu türden servet edinme çabasını Batman engeller. *Batman* filminde Jack Nipier, doların üzerinde ismini yazdırmaya çalışır, kapitalizm değer birimine yapılan bu saldırıya Batman'le karşılık verir. *Batman Dönüyor* filminde Max Shreck yasal olmayan enerji edinme yollarına başvurur, enerji döngüsünü elinde tutan kapitalizm sert bir şekilde Batman'le müdahale eder. *Batman Daima* filminde AVM'ler üzerinden tüketim kültürüne saldırılır, AVM'lerdeki ürünlere zehir karıştırılır, kapitalizm mabedlerine yönelik bu saldırıya Batman'le onlara cevap verir. *Örümcek Adam: Eve Dönüş* ve *Demir Adam* filmlerinin kötüleri yasadışı yollarla silah ticareti yaparak kapitalizmin izin vermediği biçimlerde sermaye kazanmayı hedeflerler, kapitalizm kahramanları *Örümcek Adam* ve *Demir Adam* cevap verir. *Demir Adam III* filminde Aldrich Killian savaş çıkararak yeni bir pazar yaratmak peşindedir, kapitalizmin izni dışında arz talep dengesiyle oynadığı için *Demir Adam* tarafından engellenir. Bütün bu filmlerde görüldüğü gibi, süper kahramanlar aynı zamanda serbest piyasa ve kapitalist ekosistemin de bekçileridir. Bunun yanında süper kahramanlar kapitalizmin sürekli büyüme ve azami kâr ilkesini de kollar ve desteklerler. Özel mülkiyet ve veraset hakkına saldırı olduğunda duruma müdahale ederler.

Bütün bunları gündüz gözüyle yapan süper kahramanlar neyi mi yapmazlar? Hiçbir süper kahraman gelir dağılımındaki adaletsizliğe, çarpık piyasa düzenine, fakirliğe isyan etmez ve müdahalede bulunmazlar. Hiçbir süper kahraman kapitalist sisteme dahil bir zengine, bir iktidar sahibine gelir dağılımındaki adaletsizlikten dolayı müdahale etmez. Dünyanın yarısının yoksulluk sınırında olması, milyonlarca insanın temel besin ve su kaynaklarına ulaşamaması süper kahramanları hiç ilgilendirmez. Film incelemelerimizde görüldüğü gibi, ne zaman ki sermaye ve iktidara bir saldırı olur, süper kahramanlar o zaman devreye girer. Popüler kültürün ürünü olan süper kahramanlar, kapitalizmin bekçisi olarak kapitalizmin ilkelerinin de yılmaz bekçileri olarak karşımızdadırlar.

### 4.2.4. Küreselleşme

Yirminci yüzyılda, özellikle de ikinci yarısında ortaya çıkan toplumsal, kültürel, teknolojik gelişmeler ve değişmeleri ifade eden küreselleşme kavramı, kapitalizmin bir evresi olarak doğrudan sermayeyle ilgilidir. Kapitalizmin sürekli daha fazla kâr ilkesi doğrultusunda, ulusötesi şirketlerin yatırım stratejilerini belirlerken üretimin ve tüketimin çok uluslu kimliğe bürünmesi ve ulus ötesi yeni davranışlar, üretim ve tüketim alışkanlıklarının ağırlık kazanması küreselleşmeyi doğurmuştur. Küreselleşme tıpkı kapitalizm gibi sermaye temelli bir süreç olmakla birlikte, ülkeler arasındaki ekonomik, sosyo-kültürel, teknolojik ve siyasal ilişkiler, farklı toplum ve kültürlerin birbiriyle etkileşimleri, ulus ötesi pratiklerle doğrudan ilgili bir kavramdır. Yine tıpkı kapitalizmde olduğu gibi, küreselleşmeyi olumsuzlayanlar olduğu gibi taraftarları da vardır. Dicken (1992:1) kürüselleşmeyi ulusların fonksiyonel entegrasyonunu sağlayan bir süreç olarak görür. Harvey küreselleşmeyi dünyanın küçülmesi sonucunda iletişim ve bilişim teknolojisindeki gelişmelerle birlikte, haberleşme ve ulaşmanın daha kolay, daha ucuz ve daha hızlı hale getirilmesi ve böylece bağımlılığın azalmasını doğurmasıyla olumlar (Bkz. Harvey, 1997). Giddens (2000:67) küreselleşmeyi karşılıklı ilişkilerin artması ve bu ilişkilerin sadece ekonomik değil toplumsal, kültürel ve politik alanlarda etkili olması şeklinde ifade ederek olumlar. Kenichi Ohmae, Thomas Freidman ve Francis Fukuyama gibi düşünürler de, ulus devletlerin küresel piyasa karşısında önemini kaybetmesini alkışlarla karşılarlar. Onlara göre, küresel piyasa mekanizması hükümetlerden daha akılcı çalışmaktadır, politikacılar artık önemli değildir, çünkü küresel ekonominin hareketlerini etkilebileyecek güce sahip değildirler (Giddens, 1999:56).

Bütün bu olumlu yorumların gözden kaçırdığı bir şey vardır. O da Boratav'ın tespitiyle (Boratav, 2001: 16) küreselleşmenin kapitalizmin yeni bir açılımla dünya geneline yayılmasından ibaret olduğudur. Küreselleşmenin bilim ve teknoloji alanında ortaya çıkan gelişmelerin bir sonucu olarak, kapitalizmin yaşamakta olduğu bir nitelik dönüşümü olduğunu ifade eden Kepenek (1990:26) hiç de haksız değildir. Nihayetinde küreselleşme, kapitalizmin yeni ekonomik ve teknolojik gelişmeler karşısında takındığı tavırdır ve kapitalizmin esnek doğası sayesinde devamlılığını sağlayan bir süreçtir. Önceleri, güçlü devletler dayatmacı bir anlayışla dünyanın geri kalanını kültürel bir hegemonyayla sömüren kültür emperyalizmi tedavüldeyken, kürüselleşmeyle birlikte postmodern ve ulusötesi bir sistem olarak kültürel

kürüselleşme ortaya çıkar (Tomlison, 1999). Böylece yine Tomlison'un (1991:173) tespitiyle, kültürel bir kaybın hissedildiği bu küresel bağlamı, mekanlar ve kültür arasındaki bağların koptuğu kültürel bir merkezsizleşme olarak nitelendirmek mümkündür. Ancak bu Kissinger'ın deyişiyle, küreselleşmenin, Birleşik Devletler'in egemen rolünün diğer bir adı olduğu gerçeğini değiştirmez. Buna göre, ABD bilgi akışı savaşını kazanmıştır ve yayın dalgalarını yönetmektedir (Kissinger'dan akt. Miller, 2003-2004:33).

Bütün bunların ötesinde, küreselleşmeyle birlikte umulan hiçbir fayda gerçekleşmez, karşılıklı bağımlılık olarak adlandırılan ve bütün dünyanın artık birbirine bağlı ve bağımlı olduğunu savunan görüş daha ilk anda boşa çıkar. Zira bu görüşe göre, dünyanın herhangi bir yöresinde meydana gelen bir olay dünyanın hepsini ilgilendirecektir. Ancak pratikte olan şudur, Avrupa ve Amerika'da ve hatta bu bölgelerin merkezi kapitalizme ait kısımlarında meydana gelen olaylar bütün dünyayı ilgilendiriyormuşçasına sunulurken, Afrika, Orta Doğu, Asya'da olan olaylar, bu Irak'ta olduğu gibi bir milyon insanın ölümü olsa bile kimseyi ilgilendirmemektedir. Bir Alman bankasının batması küresel ekonomik krize neden olurken, binlerce Afrikalının ölmesinin ne ekonomi dünyasında, ne de başka herhangi bir dünyada kıpırdabildiği bir yaprak bile yoktur. Terör Amerika ve Avrupa'yı vurunca küresel nitelik kazanıp mücadele edilmesi gereken bir tehdide dönüşürken, Orta Doğu'da terör alenileşir ve bir tehdit arz etmez.

Öte yandan küreselleşmeyle umulanın aksine fakirler daha fakirleşirken zenginler daha zenginleşir. Bu tam olarak kapitalizmin azami kâr ilkesinin sonucudur. Bu ilkeye göre hareket eden şirketler teknolojinin yarattığı yeni imkanları ticaret ve yatırım faaliyetlerini sermayelerini artırmak amacıyla kullanırlar. Bu durum üretim araçlarının olduğu gibi yeni teknolojik imkanların da birilerinin tekelinde kalmasını ve bunun sonunda imtiyazlıların daha da zenginleşirken, yoksun bırakılmışların daha da yoksun bırakılmasına neden olur. İnternete erişim yaygınlaşır, çünkü bu sermaye sahiplerinin sattığı bir hizmet olarak onları zenginleştirecektir. Ancak sermayeye ulaşımın önceki çağlardan farklılaşan bir yanı yoktur. Küreselleşme, facebook, twitter, instagramın mücidi gibi bazı müteşebbislerin ani zenginliklerine imkan tanısa da, bu imkan yeni zenginlerin yaratılmasından başka bir şey olmayıp asla gelir dağılımındaki adaletsizliğe karşı bir tutum olarak ortaya çıkmaz.

Teknolojik küreselleşmeyle istihdam şekilleri değişir, ancak sermayenin hapsolduğu dar sınıf yapısı değişmez. Netice itibarıyla, bilişim dünyasındaki gelişmeler sonucunda ülke sınırları ortadan kalkar, ancak sermaye sınırları olduğu gibi korunur. Böylece dünya dev bir pazara dönüşmüş olur, firmalar küreselleşir ve dünyanın neresinde olursa olsun her birey potansiyel tüketiciye dönüşür. Üstelik sermaye girdiği ülkelerde, genel olarak ülkelerin yönetimlerinden daha güçlü ve belirleyici olduğu için gerek ekonomik gerekse kurumsal olarak şekillendirici bir mahiyet kazanır. Miller'ın (2003-2004) tespitiyle, yeni uluslararası döviz piyasaları sınır tanımıyan korsanvari finansal kurumlarla spekülasyon yaparak devletlere istedikleri gibi müdahale ederler. Bunun yanında dünyadaki para dolaşımının kontrolü için kredi değerlendirme kuruluşları kurulur. Dünya Bankası ve IMF gibi kuruluşlar paranın bekçisi ve düzenin devamının garantisi olarak inşa edilir.

Üstelik bu sadece ekonomiyle ilgili bir süreç değildir, küreselleşme belli bir yaşam tarzının bütün dünyaya pazarlanması için her eve yerleştirilmiş olan sinema, internet, televizyon gibi mükemmel araçlar sunar. Böylece sermaye sahiplerinin sermayenin gücüne ek olarak, her ülkede "yerel ajanları" hazırlanmış olur, bu sayede hem ekonomik bakımdan, hem de kültürel bakımdan dünyayı yönlendirme ve yönetme imkanları artmış olur. Nitekim sermaye sahipleri kendi çıkarlarına uygun olan eylemleri doğru olarak istedikleri topluluklara kabul ettirme ve böylece her topluluğun içinde birincil güç olma kabiliyetine erişmişlerdir. Bu güç görünmez olduğu için sorgulanmaz da. Bu gücü görünmez kılan niteliği yerel kültüre kaynaşmış ve ondan ayrılamaz bir hüviyete bürünmüş olmasıdır. Popüler kültür sermaye sahiplerine ajan pozisyonunda hizmet ederken, aynı zamanda yerel özellikler sergileyerek ait olduğu halka aitlik hissi vererek yatıştırıcı nitelik arz eder.

### 4.2.5. Kitle Kültürü, Popüler Kültür

Kitle kültürü tartışmalarına geçmeden önce kısaca bir bakış atacak olursak, kültür TDK'nın tanımıyla (Türk Dil Kurumu, 2018), tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile, bunları yaratırken, sonraki nesillere aktarırken, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğini gösteren araçlar bütünüdür. Yine TDK'dan devamla kültür, bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünüdür. Öte yandan çokça kültür tanımı vardır. Bazı düşünürler kültür ve medeniyeti eş

anlamı iki kavram olarak görürken, bazıları ikisini ayırt eder. Topçu'ya (1961: 196) göre, medeniyet insanlığın çalışarak ortaya koyduğu teknik eserlerin bütünüdür. Kültür ise bir toplumun kendi tarihi içinde meydana getirdiği, ilim, sanat, ahlak ve din gibi alanlara ait değer hükümlerinin bütünüdür. Kültürün en şamil ve geçerli tanımlarından birine Malinowski'de (1992) rastlanır, buna göre kültür toplumun yarattığı teknoloji ürünleri, tüketim maddeleri, kurumlarına şekil veren ilkeleri, fikirleri, sanatı ve zanaati, inançları ve gelenekleridir. Kültürün insanlar tarafından paylaşılan ve gelecek kuşaklara aktarılan bir semboller sistemi olduğunu söylemek de doğrudur (Erdentuğ, 1981: 35). Kaplan'a (1976:67) göre kültür, dili, müziği, mimariyi, dağı, taşı ve hepsinden önce insanı işlemek ve bunları ulaşabilecekleri en yüksek, en güzel ve en ince noktaya kadar ulaştırmaktır. Karl Marx ise kültürü, doğanın yarattıklarına karşı, insanoğlunun yarattığı her şey olarak tanımlar (Güvenç, 102). Kültürün çok sayıda tanımı olsa da, belli başlı özellikleri herkesçe kabul edilmektedir.

Kültür her şeyden önce toplumsaldır ve bu toplumsallık belli bir tarihselliğe dayanır. Bu tarihsellik kalıtsallığı doğurur ve kültür aktarılan bir şey olarak varlığını sürdürür. Bir bütün olarak ele alındığında kültürün öğeleri arasında belli bir tutarlılık vardır. Bu tutarlılık belli oranda çelişkiye ve çatışmaya izin verecek kadar esnek bir yapı arz eder. Bunun yanında kültürler öğrenilebilirdir. Birey içinde bulunduğu toplumda yaşarken toplumun kültürünü öğrenir, bu süreç "kültürlenme" diye adlandırılır. Kültür, toplumun bütün üyeleri tarafından paylaşılırken, her birey kültürlenme sürecine ister istemez maruz kalır. Kültürler de zamana bağlı olarak değişiklik gösterebilirler, zira doğasında devingenlik ve değişkenlik vardır. Kültürlerin uzlaşma alanları olan çeşitli simgeler, o kültürün bütün üyeleri tarafından aynı anlama geldiği bilinerek paylaşılır. Kültürler bu bakımdan milletlere has değerler ve semboller ağıdır. Kültür, bir inançlar, bilgiler, hisler ve heyacanlar bütünü olarak bir milletin ontolojik anayasasıdır (Güngör, 2006). Her toplumun kaçınılmaz olarak bir kültürü vardır. Kültür bir toplumu diğerinden ayıran, onun özelliğini temsil eden bir semboller zinciridir. Her millet kültürüyle var olur, kültürüyle yaşar ve dönüşür. Bu bağlamda, pöpüler kültür, Amerikan yaşam tarzının ürettiği ve fakat küreselleşme sayesinde küresel paydaşları olan yeni bir kültür türü olarak tanımlanabilir. Böylece bir zamanların popüler tartışma alanı olan ulusal kültür ve evrensel kültür arasındaki sınır muğlaklaşmış, özellikle Hollywood ve süper kahraman filmleri gibi filmler vasıtasıyla Amerikan kültürü, küresel kültür olarak her bireye

kıyısından köşesinden de olsa sokuşturulmuş ve böylece "dünya vatandaşlarının ortak kültürü" ortaya çıkmıştır.

Modern zamanlarda kültür, kitleler üzerinden okunmaya başlanmıştır. Nitekim sanayi toplumlarında kitleler belirleyici toplum birimleri olarak kendilerine ait bir kültüre sahiptirler. Bu bağlamda kitle kelimesi rastgele seçilmiş bir kelime değildir. Kitle (mass), nitelikli olmayan insanların oluşturdukları vasıfsız bir insan yığınıdır. Nitelik değil, nicelik belirtir. Aynı zamanda aynılaşma ve tek tiplik ifade eder (Y. Gasset, 2003: 10). Irkları, meslekleri, cinsiyetleri ne olursa olsun bireylerin rastgele bir araya geldiği topluluğun adıdır Kitle (Le Bon, 2005:15). Bu rastgele topluluğun duyguları, heyecanları, beğenileri, korkuları aynıdır, ya da zamanla aynılaşır. Çünkü, son bölümde süper kahraman kitle bahsinde detaylı ele alınacağı üzere, kitlelerin kendilerine has psikolojileri vardır ve kollektif bilinç içerisinde kitle psikolojisi bütün üyeler arasında paylaştırılır. Şahsi bilinçliliğini kaybeden bireyler, bilinçaltının yönlendirmesiyle kitlenin yaydığı değerleri özümser ve onlarla özdeşleşir. Bu özdeşleşme, süper kahraman filmlerindeki özdeşleşmeyle aynı değerdedir. Nitekim, süper kahraman filmlerinde bütün vasıflarından arındırılmış geniş kitleler süper kahramanlar için aynı duyguları beslerler. Filmin hikayesinde, tehdidin yöneldiği insan toplulukları olarak, tek yürek halinde süper kahramanı desteklerler. Bu kitlesel psikoloji seyirciye de aynıyla aktarılır ve seyirci de kurbanlardan biri olarak kitleye eklemlenir. Filmin hikayesine bu şekilde dahil edilen seyirci, kitlenin bir üyesi olarak her tür ideolojik aktarıma açık hale gelir. Bu yolla, bilinçaltılarına sistemin zarar görmesi halinde yaşanacak felaketler enjekte edilen bireyler, kendi bilinçaltlarına hapsedilerek düşünme yetisinden soyutlanırlar.

Kapitalist sistemin toplum birimi olarak tanımlayabileceğimiz kitlenin en önemli özelliklerinden biri de telkine açık olmasıdır. Kitleler, yönetilmeye, yönlendirilmeye uygun olarak inşaa edilmiş insan yığınları olarak, süper kahraman filmleri, Hollywood sinema endüstrisi ve daha pek çok araç tarafından telkinle yönlendirilerek robotlaştırılır. Kitlelerin artık derin düşünme yetisinden mahrum bırakılmış olması, onlara ilkel insanlarda olduğu gibi basit yetiler ve basit duygular bırakmıştır. Bunlar korku gibi çok temel duygulardır. Bütün süper kahraman filmlerinde insanlığın sonu korkusu işlenmesi de tesadüf değildir. Bu konuya daha sonra detaylı değinilecektir.

Sanayi toplumunun bir sonucu olarak ortaya çıkan kitle, kendi psikolojisini yarattığı gibi, kendi kültürünü de yaratmıştır. Sayısız tartışmaya konu olan kitle kültürü, tıpkı kitlesel üretimdeki malların üretiminde olduğu gibi, sanayi araçlarıyla üretilen ve yine sanayi toplumu ürünleri olan iletişim araçlarıyla geniş kitlelere yayılan, direnilmesi imkansız değer ve semboller sistemini ifade eder.

Böylece artık, Oskay'ın (1992:13) ifadesiyle nesneleri ve dünyamızı ve hatta kendimizi bile bize ait olan hususi yaşam deneyimlerimizden oluşturduğumuz bilgiler ile değil, uluslar arası bir tekelleşmenin sonucu bize sunulan enformasyanlar aracılığıyla öğrenir, tanır ve değerlendiririz. Adorno ise, kültür endüstrisinin kâr güdüsünü doğrudan kültürel formlara aktararak sanat eserinin özerkliğini yok ettiğini ve hatta sonraları kendi başına "değer üretimine" giriştiğini belirtir (Adorno, 1975). Yine Adorno'yla devam edecek olursak, kültür endüstrisinin insanların beynine yerleştirdiği kavramları tamamen statükonun kavramlarıdır. Alıcılar, artık sorgulamayan kitleler olduğu için, kendilerine zerkedilen bu değerleri doğrudan kabul ederler ve böylece sorgulanmamış, çözümlenmemiş olan varsayımlar hiçbir değerleri ve gerçeklikleri olmasa bile diyalektik olmayan süreçler sonunda alıcının zihninde kanunlaşır. Böylece kitleler uyuma hazır hale getirilerek, varolan her ne olursa olsun ona uyum sağlamak temel yaşam pratiği haline gelir. Bilincin yerini uyum ve itaat alır (Adorno, 1975). Popüler kültür bu yüzden halkın kültürü olmayıp, kitle iletişim araçları yoluyla renklendirilerek halka gönüllü bir şekilde zerkedilen bir kültürdür (Erdoğan, 2004). Yine bundan dolayı aynı şekilde popüler kültür tek hobisi alışveriş olan insanı inşa eden bir kültürdür (N. Kaplan, 2013: 99).

Kitle kültürü, liberaller tarafından üretilen kültürel ürünlere eşit ulaşım hakkı sağladığı için demokratikleşme, Marksist ve diğer eleştirel ekol sahipleri tarafından ise ideolojik baskılama aracı olduğu için metalaşma ve şeyleşme olarak tanımlanır. Bu eleştirel okumalardan en çok ses getireni Frankfurt Okulu tarafından, önce kitle kültürü tanımından hareketle, sonrasında ise kültür endüstrisi kuramıyla yapılmıştır. Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, sanayi sonrasında edilgen ve kitlesel bir şekilde üretilen tüketici bir toplum yaratılmış ve bu toplum herhangi bir tepki vermeden ve hiçbir şekilde itiraz etmeden bütün bilgi ve becerilerini egemen sisteme sunmaktadır (Mutlu, 2005:307). Bireyleri

kaçınılmaz bir kültürlenme sürecine maruz bırakan kitle kültürü, her tür estetik ve ahlaki ölçüyü ortadan kaldırır ve tüketimin artırılması uğruna insanları tek tipleştirerek kitleleri tüketim eylemi etrafında konumlandırır. Kitle kültürü eleştirmenleri çok hayati bazı noktalarda hem fikirdirler. Buna göre, az sayıda insanın elinde toplanmış olan iktidar, kitle kültürünün sinsi manipülasyon teknikleriyle sürdürülmektedir. Kitle kültürü, fabrikasyon bir üretim olup yaratıcılığa yer vermez. Kitle kültüründe insanlar, edilgen tüketiciler olarak süreçlere katılmazlar, maruz kalırlar. Kitle kültürü insanları birbiriyle benzeştirerek farklılıkları yok eder, insanlar kitlesel üretime maruz kalır. Kitle kültürü, kendisi dışındaki sanat formlarına saldırarak onları yok eder. Kitle kültürü medyayı araç olarak kullanarak insanları kendine mahkum eder. Kitle kültürü vasatlığı, sıradanlığı ve aynılığı överek, farklılığı, yaratıcılığı, bireysel düşünceyi yok eder. Kitle kültürü insanlara kaçış alanları yaratarak, gerçeklikten kaçmalarını sağlar (Bkz. S. Hall ve P. Whannel, 1964). Süper kahramanların da yaptıkları tam olarak budur. Süper kahraman filmlerindeki filmdeki tehdide maruz bırakılan sıradan insanlardan oluşan kitleler tümüyle birbiriyle aynıdır ve onları aynı kılan şey onlar için özel olarak üretilmiş korkularıdır. Edilgen yığınlar olarak bu korkuyu satın alırlar ve aynı operasyona maruz kalmış seyircilerle birlikte süper kahramanlar tarafından kurtarılmayı beklerler. Süper kahraman filmlerinde kurbanların ve seyircilerin, karşılaştıkları felakatten kurtulmayı dilemekten başka şansları yoktur. Aynı korkularla güdülen bu geniş yığınlar tıpkı filmler gibi üretilmiştir. Bu bakımdan, "nesneleri, dünyamızı ve hatta kendimizi bile bize ait olan hususi yaşam deneyimlerimizden oluşturduğumuz bilgiler ile değil, uluslar arası bir tekelleşmenin etkisi altında medyadan bize sunulan enformasyonlar aracılığıyla öğrendiğimiz, tanıdığımız, değerlendirdiğimiz bu günkü dünyamızın" yarın Hollywood işi bir kovboy kasabasına dönebileceğini söyleyen Ünsal Oskay kaygısında haklıdır (Oskay, 1992: 13).

Kitle kültürünün, kitlelere ait ve kitlelerin ürettiği kültür olarak anlaşılmasından korkan Frankfurt Okulu düşünürleri, "kültür endüstrisi" tabirine yönelirler. Üretilen ve talep yaratılarak dayatılan bir tür kültür olan kitle kültürünün endüstriyle bağdaştırılması elbette garip kaçmaz. Marxist temelleri olan, hatta Almanya'da kurulan ilk Marxist enstitü olan Frankfurt Okulu'nun kapitalist sistemi ve onun ürettiği kültür türünü ifşa etmek ve yıkmak için çaba gösterir. Yıkım çabaları her ne kadar nafile olsa da, en azından ifşa işlemini

başarıyla yerine getirirler. Böylece sanati toplumunun yarattığı kitlelere kültür yaratımı için dev bir sanayi kurduğu görülür. Adorno'nun yıllar sonra 1975'te, kültür endüstrisini tekrardan ele aldığı *"Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünmek"* isimli makalesinde her şeyi etraflıca ele alır. Buna göre, kültür endüstrisi, bütün sektörlerde belli bir plana göre kitlelerin tüketimini gözeterek ürünler üretir. Tüm sektörler birbirine benzerdir ve birbirini bütünlerler. Böylece kültür endüstrisi bile isteye tüketicileri kendine uydurur. Yüksek sanat ve düşük sanat türleri birbiri içinde kaybolur. Kitleleri ideoloji olarak kullanan kültür endüstrisi, kitleler üzerindeki gücünü kötüye kullanarak verili ve sabit bir zihniyeti çoğaltır ve pekiştirir. Böylece tüm kültür endüstrisi pratiği, tam da olması gerektiği gibi, kâr güdüsünü doğrudan kültürel formlara aktarır. Sanat eserinin özerkliği kültür endüstrisi tarafından yok edilir. Kültür endüstrisinin tipik kültürel varlıkları artık diğer niteliklerinin yanında mal niteliği bile taşımaz, doğrudan mala dönüşmüştür. Bu süreç zamanla o kadar içselleşmiştir ki, kültürel malların satılma zorunluğu bile bağımsızlaşmıştır. Kültür endüstrisi "değer" üretmeye başlamıştır. Böylece, ortaya de facto bir uzlaşma olarak tüm dünya için üretilen reklamlar çıkmış ve kültür endüstrisinin her ürünü kendi kendisinin reklamı haline gelmiştir. Bütün bunların yanında, kitle iletişim araçları yoluyla yayılan bilgi sınırlı ve vasattır, ayrıca itaate zorlayan ve ideolojik bir bakışı olan bir bilgidir. Kültür endüstrisinin varolan gerçekliği, yani mevcut düzeni iyi yaşamın ta kendisi gibi göstererek, iyi yaşam fikrinin üstünü örtmesi ise ustaca bir hiledir. İyi yaşam olarak pazarlanan kötülük ve olumsuzluklar insanlara keyif alacakları şekilde zerk edilir. Bu keyif, insanların içinde bulundukları koşulları sorgulamalarına mani olur (Adorno, 1975).

Tam da bu noktada, süper kahraman filmleri için kurduğumuz model akla gelecektir. Buna göre, bütün süper kahraman filmlerinin ilk evresi mevcut düzeni idealleştirip, Adorno'nun tabiriyle söyleyecek olursak iyi yaşam olarak sunulduğu evredir. Tam da Adorno'nun eleştirdiği süreç bütün bu filmlerde yaşanır. Film önce mevcut olanı idealleştirip iyi yaşam olarak sunar, sonrasında bu "ideal" olana bir saldırı olur ve seyirci artık ideal olanın kurtulmasından başka bir şey istemiyordur. Seyirci aynı zamanda hem keyif veren hem de heyecanlandıran bir yolculuğa davet almıştır. Kültür endüstrisi böylece hem filmi, hem filmin öyküsüne dahil sıradan insanlardan oluşan kitleyi ve dolayısıyla filmin seyircisini üretir, hepsi aynı niteliklere sahiptir, hepsi pazar tarafından üretilen ve yönlendirilen ticari metalardır.

Yine Adorno'yla devam edecek olursak, kültür endüstrisi insanların beynine yerleştirdiği kavramları tamamen statükonun kavramlarıdır. Alıcılar, artık sorgulamayan kitleler olduğu için, kendilerine zerkedilen bu değerleri doğrudan kabul ederler ve böylece sorgulanmamış, çözümlenmemiş olan varsayımlar hiçbir değerleri ve gerçeklikleri olmasa bile diyalektik olmayan süreçler sonunda alıcının zihninde kanunlaşır. Böylece kitleler uyuma hazır hale getirilerek, varolan her ne olursa olsun ona uyum sağlamak temel yaşam pratiği haline gelir. Bilincin yerini uyum ve itaat alır. Gerçek ve mevcut çatışmaların yerine sahte çatışmaları yerleştiren kültür endüstrisi, gerçek çatışmaları gizler ve alıcıları daha fantastik ve sürreal çatışma alanlarına kaçırır. Kitleler sahte bir çatışmanın içine çekilir, zarar görmeden kurtulacakları bir belaya düçar edilir ve sonra hayırsever bir zengin onları kurtarır. Böylece karmaşaya düşmüş olan insan, ritmik sorunlar yaşar ve bu sorunlar anında basit bir temponun zaferiyle çözülür (Adorno, 1975).

Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisi yaparken saptadığı bu tespitlerin, süper kahraman filmlerinde birebir yaşandığını gözlemek çok da şaşırtıcı değildir. Nitekim, süper kahraman filmleri bu endüstrinin ürünü olarak aynı kodlara, aynı kurallara sahiptir. Süper kahraman filmlerinde daha önce de üzerinde durulduğu gibi, gerek filmin içindeki kitle yani filmdeki tehdide maruz bırakılan kurbanlar, gerekse film seyircisi tamamen bilinçdışı bir yolculuğun nesnesidirler. Örneğin, hiçbir seyirci süper kahraman aleyhinde kötü bir şey düşünemez ve süper kahramanın kaybetmesini dileyemez. Filmin başında sunduğu yerleşik düzenin, ideal düzeni temsil etmesi, zaten daha önce uyuma hazır hale getirilmiş kitlelerde doğrudan karşılık bulur. Seyirci kitlesi, yerleşik düzenin idealliğini satın alır ve böylece bu düzenin kurtulması için tezahüratta bulunmaktan kendini alamaz. Seyirci gerçek yaşamın gerçek çatışmaları ve meselelerinden filmin dili yoluyla uzaklaştırılır. Süper kahraman filmlerinin tamamına yakınında gerçeğe benzer ama gerçeklikten koparılmış, daha doğru bir tabirle sistemin menfaatlerine göre üretilmiş bir gerçekliğe uygun tehditler vardır. Tehditlere genel olarak bakacak olursak, Köstebek Adam'ların dünyayı istilası, Amerika'yı sular altında bırakacak yeni bir kıtanın yaratılması, Nükleer Adam'ın ortaya çıkması, yeni ortaya çıkan bir kıta, dünyanın sonu, mutasyon, yasadışı silah ticareti, iktidarın kötü adamlarca ele geçirilmesi gibi olası tehditlerin biçimleri bozularak yaratılan sahte çatışmalar ve kaygılar ortaya koyulur.

Üretilen bu tehditler, üretilen seyirciler tarafından satın alınmıştır, seyirci bu çatışmaların tarafıdır ve ortaya çıkan kahraman üretilmiş bu tehditlerden kitleleri kurtarır.

Böylece kültür endüstrisinin uydurmaları (çalışmamızdaki karşılığı süper kahramanlar), Adorno'nun tabiriyle, ne mutlu bir hayatın, ne de ahlaki bir sorumluluğa getiren bir sanatın rehberi olabilir, ancak büyük çıkar çevreleri tarafından çizilen çizgiden sapmamak için öğüt vermeye yarar (Adorno, 1975). Öyle de olur. Süper kahraman filmlerinde süper kahramanların bütün yapıp ettikleri mevcut düzene saygı duymak, duymayanları uyarmak ve yine duymayanları güç kullanarak hizaya getirmektir.

Çağdaş toplumun güçsüz bireylerinin mahkum olduğu tanıtım imkanlarını kullanarak insani zaafları sömüren kültür endüstrisi, herkese aynı anda hitap etmeyi hedefler. Amerikalı bazı film yapımcılarının filmlerini yaparken on bir yaşındakileri de dikkate almak gerektiğini, onların da anlayabileceği türden film yapmaları gerektiğini söylemeleri Adorno'nun dediği gibi hiç tesadüf değildir. Yine Adorno'nun, yetişkinleri, o yaşlara indirebilmek bu firma sahiplerinin için her tür çabayı gösterdiklerini söylemesi de çok yerinde bir tespittir (Adorno, 1975). Ne yazık ki süper kahraman filmlerinde bu gerçekleşir. Süper kahraman seyircilerinin hepsi aynı yaştadır, daha doğru bir ifadeyle söyleyecek olursak, en azından film izlerken aynı hisleri paylaşarak aynı yaşlarda buluşurlar. Süper kahraman filmleri her yaştan kitleye hitap etme başarısı göstererek, kültür endüstrisinin ideal ürünlerinden olurlar. Süper kahraman filmi izlenen bir sinema salonunda, 11 yaşındaki bireyle 70 yaşındaki bireyin hissettikleri ve deneyimleri açısından bir fark yoktur. İkisi de kitlenin bir parçası olarak aynı deneyimin nesneleri haline gelmiştir. İkisi de dünyanın yok oluşu tehdidi karşısında dehşete kapılmış, ikisi de süper kahramanın dünyayı kurtarması için dört gözle beklemektedir. Köstebek Adamların dünyayı istila etmesi bütün seyircileri aynı anda dehşete düşürmektedir. Amerika'nın sular altında kalması yaşlı, genç, çocuk, zeki, aptal, kadın, erkek bütün seyirci kitlesinde aynı etkiyi yapmakta, herkes aynı korkuyu paylaşmaktadır. Dünya iktidarının Kriptonlu zalimlerin eline geçmesi karşısında bütün seyirciler aynı ürpertiyi duymaktadır. Elektriğin kesilmesi her türden insan için yaşamı çekilmez kılmaktadır. Enerjinin eksikliği herkes için yıkımdır. Görüldüğü gibi, süper kahraman filmleri, kültür endüstrisi ve Hollywood'dan aldığı güçle zaten kitleleşmiş olan seyircileri, aynı korku etrafında bütünler.

Sisteme sahip çıkma konusunda, sistemin en ideal düzen olduğu konusunda kimsenin aklında en ufak bir şüphe kalmaz. Bu bakımdan bütün seyirci gruplarına hitap eden süper kahramanlar, sistemin en işlevli araçlarından biri olarak kullanılır.

Kitle kültürü bir yerden sonra popüler kültüre evrilir. Her ne kadar ikisi arasında bazı farklar olsa da, zamanla birbirlerinin içine geçerek popüler kültür adı altında birleşirler. Kitle kültürü, sanayi üretimi bir kültürdür. Popüler kültür de sanayi üretimidir, ancak çağdaş dünyada refah arttığı için kimi protest unsurlar ve sanayi dışı değerler kültüre dahil olmuştur. Bu durum kapitalizmin yaşayabilmek için her şeyi yutabilme özelliğinin bir sonucudur. Nihayetinde günümüzde popüler kültür, kitle kültürü yerine de kulanılmakta olup, kitle kültürüne yönelik yapılan eleştiriler popüler kültür için de geçerlidir. Zira, bir zamanlar halka ait olduğu için "popüler" adını alan bu kültür türü, sanayi toplumunun kitle kültürü sonrası sermaye ve sanayinin eline geçmiş ve üretilen bir hal almıştır. İçerisindeki protest, ancak kesinlikle zararsız bağımsız öğeler de bir teselli ve sus payı olarak kalmıştır. Popüler kültürün eğlenceye dönük havası ve insanlara hoşça vakit geçirme çabası, yukarda kitle kültüründe bahsi geçen "keyfin" birebir karşılığıdır. Oskay'ın belirttiği gibi, günümüzde kitle kültürü ve popüler kültür iç içe geçmiş durumda ve iç içe yaşamaktadır. Kitle kültürünün yatıştıramadığı acılar, sakinleştiremediği öfkeler, çözüm bulamadığı karşıtlıklar ve arayışlar popüler kültürde kendine yer bulur. Beklentiler, umutlar, eleştiriler de bu kültürde yer bulur. Böylece çağdaş insan için daha renkli ve daha büyüleyici bir yanılsama yaratılmış olur. Sistem geri adım atmış gibi yaparak, insanlara yeni bir havuç verir. Popüler kültür halkın kültürü, halkın beğenisinin ürünü olarak pazarlanarak kültür endüstrisinin pazarlama dehasını bir kez daha ortaya sermiş olur. Popüler kültür reel yaşamı fantazyada üretirken, hem fantazyaları evcilleştirir, hem de gerçek yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırır, radikal değişim arzularının önünü tümüyle tıkar. Kırgınlık, utanç ve acıları yok eder (Oskay, 1998: 264). Kellner (1991), popüler kültürün ideolojik ürünlerinin bile kapitalizm, cinsiyetçilik, ırkçılık hakkında çok sert eleştiriler yönelttiğini, özgürlük ve mutluluğun görünümlerini sorgulayarak toplumdaki mutsuzluk ve baskıyı sorgulayacak eleştirel bakışlar getirdiklerini ifade ederek popüler kültürün protest unsurlarını kabul eder. Bu bakımdan Kellner (1991) popüler kültür ürünlerinin, özellikle de filmlerin edebi metinler gibi çok anlamlı olduğunu ve çoklu okumalar gerektirdiğini ifade eder. Kellner'a göre filmler, çeşitli söylemler, ideolojik

pozisyonlar, anlatı stratejileri, imaj inşaları ve sinemasal etkileri harmanlayan metinlerdir. Bu bakımdan film okumaları, dönemini teşkil eden unsurlarla ilişkisi de göz önünde bulundurarak pek çok açıdan ele alınmalıdır. Çünkü filmler, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır (Ryan ve Kellner, 2010:38).

Popüler kültürün barındırdığı protest unsurlara süper kahraman filmleri açısından bakılacak olursa, bazı filmlerde sistemin eksikliğinin itirafı anlamına gelebilecek bazı temalar keşfedilebilir. Doktor Freeze, Doktor Woodroe, Normon Osborn, bilim adamı ve doktor Norman Osborn, nükleer bilimci Otto Octavius, sistemin emrindeyken yoldan çıkan bilim adamları, doktor Peter Connors, siyahi Max Dillon, silah tüccarı Adrian Toomes ve silah tüccari Obadiah Stane, fizikçi Anton Vanko, bilim adamı Aldrich Killian, genetikçi David Banner, asker Emil Blonsky, BM güvenlik konseyi başkanı Alexandre Pierce bir zamanlar sistemin hizmetindeyken zamanla yoldan çıkarlar ve sisteme saldırırlar. Sistem, onların vasıtasıyla bir yandan kendi aksaklıklarını eleştirirken, bir yandan da böylece kendini tahkim etmiş, arınmış olur. Kurulan idealize dünyada sistemin içinden gelse bile kötülüğe yer olmadığını, sistemin bu ideal düzenin huzuru için herkesi feda edebileceği mesajını vermiş olur. Böylece seyirci, filmlerin arkasında bir tasarım, bir ideoloji olmadığından emin olur. Hatta dışlanmış bir siyahi olan Max Dillon'un sisteme saldırmasıyla sistem karşıtı bir şeyler izlediğini bile zanneder. Oysa hepsi sistemin tüketimi daha fazla mükemmelleştirebilmek için kendine yaptığı özeleştirilerdir ve sistem tüketime o kadar bağımlıdır ki kendine yaptığı özeleştiriyi bile gişe yoluyla kazanca çevirir. Popüler kültür için her şey bir üründür, bu bakımdan popüler kültürün satamayacağı hiçbir şey yoktur ve her şey pazarlanabilmek için farklı ve özel bir amlaja sokulmalıdır.

Nihayetinde popüler kültürle, kültür endürstirisi kitleler için ürettiği kitle kültürünü güncellemiş olur ve böylece ürün modası geçmesi tehlikesinden kurtulmuş olarak, yeni bir albeni kazanır ve kitlelere tüketim yaparken daha serbest tercih hakkı tanıdığı için popüler kültürle yoluna devam eder. Kitle kültürünün ilk zamanlarında zorla şırıngayla yapılan ideoloji aktarımı, popüler kültürden sonra kişilerin zevkle tükettiği bir hal alır. Böylelikle kitle kendine ait olmayanı kendinin sayar. Çünkü Erdoğan'ın belirttiği gibi, halk olarak

adlandırılan serbest kölenin yaşam tarzı, onun belirlediği, onun biçimlendirdiği bir yaşam tarzı değildir, her ne kadar onunla birlikte var olsa da, onun özgür iradesinin ürünü değildir. Popüler kültür bu yüzden halkın kültürü olmayıp, kitle iletişim araçları yoluyla renklendirilerek halka gönüllü bir şekilde zerkedilen bir kültürdür (Erdoğan, 2004). Popüler kültür, önce insanların beğenisini yaratır, sonra bu beğeniye uygun ürünler üretir. Yaratılan ve dağıtılan zevkler, beğeniler, ihtiyaçlar, heyecanlar kitleleri harekete geçirir ve kitleler ihtiyaçlarını karşılayan popüler kültür ürünlerini benimseyerek kendilerine mal ederler. Popüler kültür, tüketim noktasında gücünü 'kullan at' ilkesinden alır. Popüler kültür ürünleri çabuk tüketilmek zorundadır, çünkü tüketim hız gerektirir, tezgahta başka ürünler vardır. Bunun için her süper kahraman filminin sürekli yenileri çekilir, aynı şeyi izliyor olsa bile seyirci bu tüketim çılgınlığı içinde bunu fark edecek zamanı yoktur.

Erdoğan'ın belirttiği gibi, popüler kültür, popülerler tarafından yaratılır. Popüler kültürü yaratanlar, popüler sporcular, popüler sanatçılar, popüler fikirler ve ideolojiler, popüler televizyon programları, popüler politikalar ve de tabi ki popüler süper kahramanlar. Her şey tüketime dahildir, her şey uçucu ve geçicidir, böylece tüketimin bizzat kendisi daimi olarak ayakta kalır. Popüler olana iştirak etmeyen birey popüler tarafından rahatsız edilerek popüler dışında yaşayacak cesaret bulamayarak sürecin içine çekilirek kendini kendinden çalan popülerlere kurtarıcı olarak sarılır ve böylece kendini önemli bir insan olarak kabul edebilir (Erdoğan, 2004). Eğlenceli olmayan hiçbir şeyi içine almayan popüler kültür, her şeyi sahte bir neşeye bürüyerek bünyesinde eritir. Popüler kültürde mutsuzluk yoktur, varsa da muhakkak para etmektedir, yani alıcısı vardır. Bu bakımdan Erdoğan'ın (2004) popüler kültürü, kapitalist ekonomik ve siyasi pazarın en çok satan kendisi olarak tanımlaması doğrudur. Bu alışveriş esnasında birey popülerin düşüncesi ve zihin ve davranış kalıplarıyla şekillendirilmiş olduğu için, aldığı malı özgür iradesiyle aldığını zannederek rahatsız olmaz. N. Kaplan'ın ifadesiyle, tüketim toplumu "demokratikleştirme, özgürleştirme, sivilleri koruma" temalı enformasyonun cazibesine gönüllü tutsak olur (2013: 94).

Popüler kültürün kendine has pratikleri vardır. Bu pratiklerle popüler olan sürekli yeniden üretilir. Bu üretim aşamasında, özel teşebbüslere ait şirketler, eğitim kurumları, iletişim örgütleri, eğlence kurumları, kültür ve sanat kurumları etken rol oynar, hem üretimin,

hem de üretilen popülerlikten doğan zenginliğin dağıtımının yönetimi sermayenin elindedir. Örgütlü yapıları kullanarak yapılan pratikler televizyon, basın, film, reklam, eğitim gibi imkanlardan beslenir. Bu endüstrilerle popülerlik seri üretime sokulan bir hammadde gibi üretilir. Üretilen bir popüler ürün sadece kendisini popüler yapmaz, aynı zamanda popülerlik aracı olur (Bkz. Erdoğan, 2004). Popüler bir marka diğerine refarans olur, popüler bir film sonraki filmin çekilmesini garantiler. *Yenilmezler* film evreni de *Demir Adam*, *Örümcek Adam, Hulk, Kaptan Amerika* filmlerinin popüleritesi sayesinde doğar. Sürekli çekilen yeni süper kahraman filmleri de önceki filmlerin popülerliğinin mirasından faydalanır. *Demir Adam* popüler bir marka olarak yaratılır ve sonra bu popülerlik araç olarak kullanılarak hem sonraki filmler, hem de sonraki serilerde pazarlanır.

Popüler kültür, iş dışı zamanlarla ilgilenerek kitlelere kendine ait bir zaman dilimi bırakmaz. İş dışı zamanları için pratikler üretir: AVM, sinema, restorant, eğlence yerleri. Böylece insanların iş dışı faaliyetleri de sermaye tarafından kolonileştirilmiş olur. Yeme, içme, giyme, eğlenme ve dinlenme gibi temel insani faaliyetler kapitalist pazarın yoğun popüler baskıları ve kitle kültürünün kuşatıcı pratikleriyle para harcama faaliyetlerine dönüşür (Bkz. Erdoğan, 2004).

Bu pratikleri ve ürünleri yaymanın son aracı internet, sistemin devamlılığının gösterilmesi açısından hayati değerdedir. Sistem tam bitti denilen noktada sürekli kendini yeniden var eder. Çünkü dayandığı temel ilke olan daha fazla kazanç, saf aklın ürünü olarak Aydınlanma kaynaklıdır ve aşılması için paradan daha değerli yeni bir değer, bir sembol üretilmelidir. Çağdaş dünya için bu imkansızdır. Böylece her yeni gelen iletişim aracı, internette olduğu gibi değişik biçimlerde sistemi pekiştirir. Kendisi de bir popüler kültür ürünü olan internet, ayrıca popülerliği yaymada eşsiz bir araçtır. İnternet kabloları sayesinde her eve bolca popüler kültür ve ürünleri boca edilir. Kitleler ise sahte bir özgürlüğün kollarında sarhoştur, çünkü internet üzerinde istediğini özgürce yapabildiğini zannetmekte, kendisine sunulan bu imkandan mest olmaktadır. Sistem, kitleleri ayartacak bir şeyi her zaman böylece bulur.

Moda popüler kültürün en önemli pazarlarından biridir. Yine gönüllülük ilişkisi çevresinde kurulan bu pazar, öylesine baskıcı bir ortam üretir ki, hiç kimse ona kayıtsız kalamaz. Moda bir anda kişinin kimliği haline gelir ve insanlar üretilen bu algıyı öylesine benimserler ki, herkes bir diğerini giydiği, yediği ve gezdiğiyle tanımlar. Böylece popülerlik bir anda ontolojik bir hal alır. Adidas, Nike, Malboro, Cola vs. sadece bir markadan çok daha fazla bir anlam ifade eder. Dünyanın her yerinde herkese hitap eden markalar yaratan dev şirketler standart tüketiciye hitap eder. Böylece kim nerede olursa olsun Mc Donalds yiyebilir, Adidas giyebilir. Fabrikasyon ürünü dünya vatandaşlarının eylemleri, beğenileri de fabrikasyon ürünüdür. Sinema, spor, AVM vb. eğlence pratikleriyle iş dışı zamanlarına el konulan kitle insanı, bu yanılmasa ve kuşatılmışlık içinde kendini mutlu hisseder.

Tüketim reklamlarla garanti altına alınır. Reklamlar, sattıkları ürünün kullanımıyla ilgili sürekli mutluluk, tatmin vaat ederler. Ancak tüketime mahkum edilen, tüketimi ontolojisinin temeline koyan ve temel edimi haline getiren kitle insanı asla tatmin olmaz. Böylece Erdoğan'ın (2014) tespitiyle, tüketiciler sonsuz bir arzu şimdiliği içinde hapsedilirler. Bu bitmez tükenmez şimdilik, zamanla ilgili değil, tüketicinin kapitalizm tarafından tüketilmesiyle ilgilidir.

#### 4.2.6. Hollywood

Sinemanın ilk yılları olan 20. Yüzyılın başlarında film yapımındaki gelişmeler Amerika ve Avrupa'da eş zamanlı olarak takip ediliyordu ve henüz tekeller oluşmamıştı. Filmler sessiz olduğu için, ülkeler arasında engeller yoktu ve yeni gelişmeler kısa sürede herkes tarafından kullanılabiliyordu. Birinci Dünya Savaşı'nda kısmen, İkinci Dünya Savaşı'nda ise tamamen savaşın dışında kalan Amerika, film yapımında lider konumuna oturdu. 1930'lu yıllara gelindiğinde Hollywood dünya sinemasının başkenti haline gelmişti (Bkz. M.E.B., 2011).

Hollywood, Los Angeles şehrinin küçük bir kasabası olarak bir film üretim merkezi haline gelmezden evvel alelede bir yerdir. Ancak özellikle 1909'larda Motion Picture Patents Company (MPPC) kurulmasıyla birlikte Amerikan film yapımcıları artık uluslararası pazarları hedefleyen filmlere yönelerek Güney Amerika, Avustralya, Uzak Doğu ve Avrupa'da dağıtım

ofisleri kurarlar (Ulusoy, 2004:109). Dış pazara yönelirken iç pazarda da ithal film dalgası durdurulur. Böylece Amerika sinemanın ilk yıllarında kendi ulusal sinemasını koruma altına almış olur. 1930'lara gelindiğinde Paramount, Universal, United Artist, Warner Brothers, Columbia, MGM, RKO, 20th Century Fox gibi dev stüdyolar Hollywood'da kurulmuştur (Bkz. M.E.B., 2011). Hollywood o tarihten itibaren bir coğrafya ismi olmaktan çıkarak, Amerikan film üretimi ve Amerikan ideolojisinin temsili ismi haline geldi. Hollywood'un dünya sineması üzerindeki hakimiyeti o günden itibaren süregeldi (Bkz. Gomery, 1986; Jacobsen, 2001). Bu hakimiyetin öncü şirketleri büyükler (majors) olarak adlandırılan, Paramount Pictures, Sony Pictures Entertainment, Twentieth Century Fox, Walt Disney, Universal, Warner Bros'un oluşturduğu altı film şirketidir.

Avrupa ülkelerinin Hollywood hakimiyetine karşı giriştikleri tüm çabalar sonuçsuz kaldı, Avrupa merkezli üretilen sanat sineması Amerika'nın stüdyo sistemine dayalı, yüksek bütçeli, kazanç payı yüksek, basit hikayeler ve düz bir anlatıma sahip klasik Hollywood anlatım tarzıyla mücadele edemedi ve ikincil konuma yerleşti.

Hollywood'un bu denli başarılı ve hakim olmasının ardında kapitalizmle aynı kazanç ilkesi doğrultusunda hareket ediyor olması yatar. Erdoğan'ın (1999) tespitiyle, Hollywood, pazar gereksinmeleri tarafından saptanan bir yapısal biçime göre şekillenmiştir. Her şeyden önce bir endüstri olan Hollywood, filmlerin üretildiği stüdyolardan üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarına kadar birbirine bağlı bir yapıya sahiptir, bu yapı profesyonelleşmiş ve uzmanlık dallarına ayrılmış iş bölümüyle sürdürülmekte ve her zaman temel ilke olarak azami kazanç aranmaktadır. Bu yapı ve anlayışın yarattığı başarı diğer ülkeleri de taklide teşvik etmiştir. Bu taklit, Erdoğan'ın (1999) tespitiyle, Amerikan film endüstrisinin egemenliğinin bir sonucudur. Buna şu tespiti de eklemek gerekir, Hollywood'un egemenliğinin sonucu olarak diğer ülkelerin yapım şirketleri Hollywood'u taklit eder ve bu taklit süreci yeniden Hollywood'un egemenliğini doğurur. Üstelik, Hollywood'la aynı imkanlara sahip olmayan diğer endüstrilerin Hollywood kadar başarılı olması beklenemezdi ve zaten de öyle oldu, kötü bir taklit olmaktan öteye gidemediler. Üstelik Hollywood'un Walt Disney, Paramount, 20th Century Fox gibi dev şirketleri zaten dünyaya yayılmış ve artık "küresel seyirci" için film üretmektedir. Dünya sinemalarının pek çoğunda Amerikan üretimi filmler seyredilmektedir.

Bütün bunların ötesinde bu filmlerin tamamı politik filmler olup, toplumu ve güncel hayatın inşasına yönelik tasarımlar içerirler (Kellner, 1991). Bundan dolayı, Miller'in (2003-2004: 33) teşbihiyle, Hollywood, ABD'nin dünyanın kapitalist dönüşümü için yürüttüğü başarılı haçlı seferinin ekonomik yangınlarından yükselen bir tür kültürel dumandır. Bu noktada, yapımcı Walter Wanger'in, "Amerika'nın Hollywood'a hidrojen bombasından daha çok ihtiyacı var" (Walter'dan akt. Miller, 2003-2004:36) ifadesi hatırlanacak olursa, Amerika'nın film endüstrisine ayırdığı devasa kaynak ve çalışmanın anlamı daha iyi anlaşılacaktır. Nitekim "*Hollywood bir film üretim biçimine işaret ettiği kadar, bir düşünce yayma merkezidir de*" (Kırel, 2014:58).

Bu durum Amerika merkezli kapitalizmin sinema yoluyla yayılımı konusunu gündeme getirmektedir. Bunun için Adorno, kültür endüstrisinin başlıca sektörünün sinema olduğunu iddia eder (Adorno, 2005: 100). Sinemanın ilk yıllarında dünyanın her yerinden görüntülerin çekilerek sinemalarda göstermesi de dünyaya yönelik belli bir "bakışın", dolayısıyla anlayışın pazarlanması anlamına gelmektedir. Doğuşu itibarıyla küresel bir dil olan sinema, zamanla Amerikan hayat tarzının dünyaya dayatıldığı küresel bir dil haline gelmiştir. Nitekim, özellikle dünya savaşları sonrası Amerikan filmleri dünya pazarında egemenliğini ilan etmiş, bu egemenliği evrensellik metaforuyla piyasaya kabullendirmiş ve böylece filmlerin dili, anlatısı ve ideolojilerinde bir standartlaşma meydana gelmiştir. Böylece Hollywood hikaye anlatısı, klasik anlatı yapısı olarak egemen sinemasal dil olarak varlığını pekiştirmiştir. Bu dil sayesinde film izleyicisinin bakışı kontrol altına alınarak yönlendirilmiş ve izleme alışkanlıkları tek tipleştirilmiştir (Bordwell, Staiger ve Thompson : 1985). Böylece sinema Hollywood eliyle, Adorno'nun (2005) tespitiyle, kapitalizmin bir uzantısı haline gelmiştir.

Sinemanın kapitalizmin hizmetine girmesinin arka planında kapitalizmin gerçekleri yatar. 1912 yılı gibi oldukça erken sayılan bir yılda Hollywood'lu ihracatçılar, kendi filmlerinin seyahatinin diğer ABD mallarına olan talebi artırdığının farkındaydılar ve devlet de bu durumun farkında olduğu için, Ticaret Bakanı Herbert Hoover, Amerikan malları lehine güçlü etkisinden dolayı film sektörünü övüyor ve devlet yatırımını artırıyordu (bkz. Miller, 2003-2004:36). Bütün bunların sonucu olarak Hollywood, *"kendi ülkesi yanında uluslararası*

*seyirciye seslenen ve ürettiği filmlerle kapitalist ekonominin işleyiş mekanizmalarını olumlayan örnekleriyle küresel seyircisine de bu ilkeleri benimseden katıksız bir ulusal sinemadır"* (Kırel, 2014:59).

Oysa Benjamin (1936) gibi pek çokları sinemanın özneyi özgürleştirici potansiyel bir estetik imkana sahip bir teknoloji olduğunu kabul etmişlerdi, ne yazık ki yine Benjamin'in (1936) tespitiyle, bu özellik endüstri tarafından sabote edilmiştir. Böylece sinema Horkheimer'ın (1974) de tasdikiyle, toplumsal denetim aygıtının bir parçası haline gelir. Horkheimer'a (1974: 14) göre, telefon, radyo, fotoğraf gibi modern iletişim teknolojilerinden biri olan sinema, adaletsizliklerle yönetilen bir sistemi olumlayacak şekilde tasvir eder, görüntülerin evrensel gücü sayesinde bütün mesafeleri kapatarak dünyadaki bütün sefaleti kent sakinlerinin gözleri önüne serer. Bu olumlu bir şey gibi görünse de, Horkheimer bunu deşifre eder, buna göre, uzak olan yakınlaşırken, yakın olan da uzaklaşmıştır, modern kentlerin korkunçluğu evrensel ıstırap içinde yitip gitmektedir ve kentin sakinleri o sırada sinema yıldızlarının özel hayatlarıyla meşguldür, işte bu yüzden geçmiş her bakımdan şimdi tarafından yenilgiye uğratılmıştır (Horkheimer, 1974:14). Bütün bunlar artık küresel sinemanın eş anlamlısı haline gelmiş Hollywood'un marifetiyle olur. Zira, Moretti'nin (2001) tespitiyle, sinemadan söz ediliyorsa Amerikan sinemasından söz ediliyor demektir, Hollywood'u dışarıda bırakmaya yönelik bile olsa, sinemayla ilgili her konuşma Hollywood ile başlamalıdır. Moretti'nin bu tespitinin doğruluğu, sinema üzerinden bütün tasnif ve tanımlamaların Hollywood üzerinden yapıldığı gerçeğiyle paralel olarak oldukça isabetlidir.

Bu noktada daha önce küreselleşme başlığında zikredilen kültürel merkezsizleşme sinema bağlamında ele alındığında Hollywood'un artık adını aldığı coğrafyadan bağımsız olarak yeri olmayan ya da her yerin onun olduğu küresel bir üretim şebekesi olduğu gözlenmektedir. Nitekim, Hollywood'un bütün dünyaya yönelik temel pazarlama stratejilerinden biri olan en fazla gişeye yönelik filmleri, Andrew'ın (2009: 80) tespitiyle hiçbir fark gözetmeden her yerde ve her mekanda hakim olmayı amaçlamaktadır. Bu noktada, kürüselleşme ve Hollywood arasındaki çizgiler iyice belirsizleşir. Hollywood, küreselleşmeyi bütün dünyaya yayan teknik ve ideolojik bir alet olarak dünyanın her yerine uzanır. Örneğin, Stars Wars serisinin üçüncü filmi, Almanya, Avustralya, Brezilya, İspanya, Amerika,

İngiltere, Meksika ve İtalya'da 2005 mayısında aynı günde gösterime girer (Kay, 2005:11). Hollywood küreselleşirken ideolojisin sabit tutmakla birlikte, yerel film endüstrilerini kendi bünyesine katma potansiyeline sahiptir, bu potansiyel küresel bir film endüstrisi olarak hegemonyasını sürdürmesine imkan tanımaktadır (bkz. Hall, 1997). Her ne kadar Andrew (2009), Hollywood'la özdeşleşen küresel sinema yerine, sermaye, imge ve fikirlerin farklılıklar barındıran çok geniş bir coğrafyada mübadele ve yayılımını teşvik eden ulus aşırı pratikler anlamında dünya sineması tabirini kullansa da, Dennison ve Lim'in (2006:1) tespitiyle, bu tanımlamada geçen dünya kavramı "Batı'nın bakışıyla dünya" anlamına gelmektedir ve bu yüzden dünya sineması belirli bir kültürel kapitale hizmet eden bir kavramdan ibaret kalır. Bu bakımdan küreselleşme içerisindeki çeşitliliğe sinema açısından bakıldığında, Rodman'ın (2012) tespitiyle, Hollywood dışındaki ülkelerin film yapımları genelde Hollywood filmlerinin yerel kültüre uydurulmuş yeniden yapımlarından ibaret kalır. Hollywood, Amerikan yaşam tarzını filmler aracılığıyla evrensel model olarak dünyaya satar. Küresel seyirci, "Hollywoodlaşmaya" tabi tutularak hem ideolojik, hem de yaşam pratikleri bakımından eğitilmiş seyircidir. Nitekim, Bi'nin (2012) tespitiyle Hollywood filmleri Amerikan ulusal imajını özgürlük, eşitlik, refah gibi olumlu özelliklerle özdeşleştirerek anlatır, filmlerin hikayeleri bu imajı yaratmak için öyküleri dahil bütün olanakları kullanır. Kırel'in (2014:58) tespitiyle, "*Amerika'yı Amerika yapan temsilleri ve imgeleri yaratan, yaygınlaştıran ve benimseten en önemli araç Hollywood filmleridir*". Bunun yanında, yine Kırel'den (2014:58) devam edecek olursak, "*Amerika'nın kendi içinde bir arada durmasına yarayan imajları üreten de, küresel imgelemde Amerika imgesinin her zaman korunmasına yarayan da Hollywood'dur*". Bu durum küreselleşmeyle birleşince etki fazlasıyla katlanır. Amerika'nın dünyayı her türlü güç ve beladan, her tür düşmandan kurtarabilecek olduğu fikri filmler aracılığıyla küresel seyirciye gönderilen bir mesaj olarak hayati önemdedir (Kırel, 2014: 58).

Küreselleşen dünyada artık insanlara ulaşmakta bir sıkıntı yaşamayan Hollywood için, Brook'un (2013) "*Hollywood dünyanın her yerine dokunaçları yayılmış bir ahtapottur*" tanımı doğrulanmaktadır. Ancak her zaman olduğu gibi Hollywood bu gücünü kendi menfaati için kullanır. Burrowes (2011) bunu şöyle deşifre eder "*Hollywood'un başarısı herkes için filmler yapmasından kaynaklanmaz, tam aksine yaptığı filmlerin herkes için olduğuna*

*insanları ikna etmesinden kaynaklanır*". Ancak Hollywood bunu öylesine ustaca ve el çabukluğuyla yapar ki, insanların bunu fark etmeye zamanları olmaz. Öyle ki, Burrowes'ın (2011) tespitiyle "*küresel sinemanın esasında kültürün küresel ölçekte Amerikanlılaştırılmasından ibaret*" olduğunu fark etmezler. Bu durum, yaratılan bu ürünün alıcısı olarak "küresel seyirci"yi de yaratmıştır. Küresel seyirci, artık Amerikanlaşmış sinemanın küresel sinemanın müşterisi olan seyircidir. Küresel seyirci için Hollywood filmleri çekim merkezidir ve bütün dünya Hollywood sayesinde tek tip hikayeleri gönüllü dinlemeye mecbur bırakılmıştır (Kırel, 2014:57).

Hollywood bütün bu gücünü her şeyden çok tıpkı tüm kapitalist müesseselerde olduğu gibi çok güçlü kazanç stratejilerine borçludur. Silver (2009) Hollywood'un gücünü kapitalist dinamikler üzerinden incelediği makalesinde bu stratejileri ortaya koyar. Buna göre, "büyükler" kapitalist birer şirket yönettikleri bilinciyle pazarın ve piyasanın bütün ihtiyaçlarını gözetirler. Her şeyden önce çok iyi pazar araştırması yaparlar ve çok üst düzeyde pazarlama zekasına sahiptirler. Hollywood'un pazara ve seyirciye yönelik araştırmalarının tarihi 1920'lere kadar gider (Zukor, 1953; Eyman, 2005). Paramount ilk seyirci araştırmasını 1916'da yapar ve Universal olay örgülerine yönelik seyirci tepkilerini öngörebilmek ve filmleri buna göre yapabilmek için aynı yılda psikolog çalıştırır (Bakker, 2003). Yıllar geçtikçe Hollywood'un pazar ve seyirci araştırmaları daha genişleyecek ve tafsilat kazanacaktır. Nihayetinde, kültürel boyutu bir tarafa bırakılacak olursa, sinema (Hollywood) Amerika'nın en önemli ihraç ürünlerinden biridir (2014:59).

Hollywood pazar ve seyirci araştırması yaparak elde ettiği verileri yeni ürünler geliştirirken kullanır. "Büyüklerin" yeni ürün geliştirme kabiliyetleri Hollywood'un gücünün önemli dayanaklarından biridir (Silver, 2009). Bu özellik, üstün dağıtım imkanlarıyla desteklenir. Hollywood'un küresel piyasalara yönelik yoğun çalışmaları onu dağıtım noktasında çok etkili ve rakipsiz bir konuma itmiştir. Hollywood'un büyükleri, diğer büyük kapitalist şirketler gibi dünyanın her yerinde dağıtım ağına, yani "satış şubelerine" sahiptir. Ayrıca Hollywood yine her kapitalist şirket gibi reklamlarla ürünlerini destekler. Örneğin 1939'da Amerika film sanayi reklam masrafları bütün dünyanın yüzde 59'una tekabül ediyordu (Silver, 2009). Bütün bunların yanında, Hollywood'un büyükleri pazarın fiyat

koyucularıydı. Bütün bu stratejiler film sanatı ya da doğrudan sinemayla ilgili olmaktan çok, kapitalist başarı ilkelerinin film sektörüne uygulanmasından ibaretti. Kapitalizmi, sinema sektöründe en iyi uygulayan Hollywood'un kapitalist dünyada film hakimiyetini eline geçirmesi de sürpriz olarak görülemez.

Hollywood'un bu hakimiyetinin sağlayıcıları arasında sahip olduğu maddi ve teknolojik imkanlar olduğu gibi, kullandığı hikaye anlatım tarzı da vardır. Zira Hollywood, hikaye anlatım tarzı olarak Aristo'dan günümüze kadar gelen başı ortası ve sonu olan klasik anlatı modelini seçmiş, bu modeli sinemaya uyarlayarak klasik Hollywood sinema tarzını yaratmıştır. Bu tarz, seyirciler için anlaması ve takip etmesi kolay bir tarz olarak, Hollywood'un büyük bütçe, yıldız oyuncu, dekor, ses gibi diğer imkanlarıyla birleşince Hollywood'a dünya sineması ve hatta ideolojisine hakimiyetinin kapılarını açmıştır. Netice itibarıyla, Hollywood bütün bu bahsi geçen süreçler sonucunda gerçek ve kurmacayı yer değiştirecek yetkinliğe ulaşmıştır. Süper kahraman filmleri özelinde bunun nasıl mümkün olduğu üzerinde ayrıca durulması gereken önemli bir konudur.

### 4.3. SÜPER KAHRAMAN FİLMLERİNDE KURMACA VE GERÇEK

Daha önce bahsi geçtiği üzere, süper kahraman film evreni diğer popüler kültür ürünlerinde olduğu gibi gerçekle kurmacanın birbirine karıştığı bir evrendir. Üstelik bu tesadüfi bir karışım değil, bir stratejinin ürünüdür. Bu başlık altında süper kahraman filmlerinde kurmacanın gerçekle nasıl eşitlendiği ve birbirlerinin yerine geçebilmelerinin nasıl sağlandığı üzerinde durulucaktır. Kuramlardan yardım almadan önce, kısaca belirtmek gerekir ki, süper kahraman filmleri kurmaca dünyayı gerçek dünyayla aynı kılar. Bu süreç her filmde birbirini besleyecek şekilde iki farklı türde gerçekleşir. Birincisi; film seyircisi, filmin hikayesinde tehdide maruz kalan masum kentli insanlarla eşitlenir, ikincisi; filmdeki kurmaca dünya gerçek dünyayla eşitlenir. Bu sayede seyircinin yaşam alanları, filmdeki yaşam alanlarıyla, seyircinin duygusu da filmdeki tehditten etkilenen kurbanların konumlanması sonucu yaratılan tehdit altında olma durumuyla ve endişesiyle eşitlenmiş olur.

Bu eşitlemenin yapılabilmesi için seyircinin bilinçaltına ve iç güdülerine hitap edilir. Bu noktada süper kahraman filmlerinin tamamının insanların iç güdülerine ve yaşamsal

itkilerine hitap ettiğini belirtmek gerekir. Daha önce film hikayelerinin analizinde görüldüğü üzere, bütün süper kahraman filmlerinde kentlerde yaşayan belli bir insan grubunun hayatta kalma mücadelesi gösterilir. Bütün mesele yaşamak ya da ölmektir. Meseleyi bu basit, ilkel ancak en temel içgüdüye indirmek çok bilinçli bir tercihtir ve bu tercihin hedefi yukarıda bahsedilen eşitlemeyle doğrudan alakalıdır. Nitekim, aklı geri plana iten ve içgüdülere, özellikle de en temel içgüdü olan hayatta kalma içgüdüsüne odaklanan süper kahraman filmleri bu sayede bütün seyircileri aynı duyguda birleştirmeyi hedefler. Bu bir kez başarıldığında seyirci ideoloji aktarmaya dair operasyonlara açık hale gelecektir. Öncelikle süper kahraman filmlerinin neden içgüdülere hitap ettiği üzerinde detaylıca durmakta fayda vardır.

*İnsan İçgüdüsü* (2002) isimli çalışmasında Winston içgüdünün işleyişini detaylıca ele alır. Buna göre, insan beyninin en derininde yer alan kısım savunma ve saldırıyla, yani hayatta kalmayla ilgilidir (Winston, 2002: 43). İç güdülerin merkezi olan beynin bu kısmı, bilinçli ya da her hangi bilişsel bir süreçle yönetilmez. Bütün bilinçli düşüncelerin ötesinde, onlardan çok daha hızlı olarak kendiliğinden harekete geçer ve bilgi ve bilinç içeren bütün düşüncelere baskın gelir (Winston, 2002: 49) Bu bakımdan, içgüdü aslında davranışların öğrenilmeyen kısmıdır (Winston, 2002: 21). Beyin düşünmeden önce hissetmeye göre yapılandırıldığından dolayı, içgüdülerle yapılan hareketler hata yapmaya neden olur (Winston, 2002: 51). En temel içgüdü ise hayatta kalma ve yaşamı sürdürme içgüdüsüdür (Winston, 2002: 16). Winston'un bu görüşleri, en temel içgüdünün yaşam içgüdüsü olduğunu savunan Freud'un görüşleriyle de paraleldir (Geçtan, 1995:28–30). Aynı şekilde. Le Bon da bilinçsiz yaşantının, bilinçli yaşantıdan çok daha büyük önem arz ettiğini söylemektedir (Le Bon, 1896:28). Trotter de benzer şekilde, *The Instincts of the Herd in Peace and War* (1916) adlı eserinde insanların bilinçsiz, içgüdüsel itkilere daha duyarlı olduklarını belirtir. Maslow'un insan ihtiyaçlarını tasnif eden güdüler teorisi *ihtiyaçlar hiyerarşisi*'ne göre de, insanın en temel ihtiyacı fizyolojik ihtiyaçlarıdır, bunların başında da nefes almak yani hayatta kalmak gelmektedir. Bunu beslenme, barınma ve uyku takip eder (McLeod, 2017).

Bütün bu görüşler ışığında ortaya yeni bir sonuç çıkar: insanların davranışları akıl yönetiminden çok, içgüdüseldir. Bu bakımdan, insanları fikrî olarak ikna etmek zor olsa da,

onları içgüdülerine hitap ederek ikna etmek hiç de güç değildir. Süper kahraman filmlerindeki tehdit, felaket ve hayatta kalma hikayeleri tam da bu nedenle seçilmiştir. Freud'un ifadesiyle insanları psikodinamik süreçler yönetmektedir (Freud, 1922:27–58). Bu bakımdan süper kahraman filmleri doğrudan bu süreçleri hedef alır. Bu noktada kamuoyu yönlendirme ustaları olan ilk halka ilişkiler uzmanları Bernays ve Lippman'ın halkı yönetmek ve yönlendirmek için verdikleri tavsiyeler akla gelmektedir. Lippman kamuoyunun özünde mantıksız bir güç olduğunu ve bu güce hitap etmek gerektiğini ifade eder (Lippmann, 1922:59). Bernays'a göre de, halkı yönetmek için mantık yoluyla ikna çalışmaları terk edilmeli, arzular ve içgüdülere hitap edilmelidir. Üstelik bunu yaparken de basit dramatik yapılar kullanılmalıdır (Bernays, 1923:170-173). Süper kahraman filmlerinde de yapılan tam olarak budur, basit dramatik hikayeler kullanılarak seyircinin temel içgüdüsü olan hayatta kalma içgüdüsüne hitap edilir. Göksu'nun tespitiyle, insanı güdülerin yönettiği, harekete geçirdiği ve belli bir amaca yönettiği kabul edilecek olursa, (Göksu, 2000:22) güdüleri yönetebilen insanı da yönetebilecektir. Bu bakımdan süper kahraman filmlerinin tehditle olan ilişkisi doğrudan insanları yönetmeye ve yönlendirmeye yöneliktir. Nitekim, Baymur'un tespitiyle, güdülenmiş organizmanın en belirgin iki özelliği; (1) harekete uyarılmış olması ile (2) davranışların belli bir doğrultuya yönelmiş olmasıdır (Baymur, 1997 :75). Bu düşünceler eşliğinde bakıldığında, Vidergar'ın çağımızda yeni hümanizmin hayatta kalma ideolojisi olduğu iddiası anlam kazanmaktadır. Bu hayatta kalma mücadelesi kişi, ailesi ve ait olduğu grubun sonraki güne sağ salim nasıl çıkacağıyla alakalı olduğu kadar, bu mücadele esnasında diğerleriyle olan ilişkisinin nasıl olacağıyla da alakalıdır (Vidergar, 2013:186:190).

Görüldüğü üzere içgüdüler, insanların bir bakıma aşil topuğudur, ya da başka bir deyişle insanların kontrol sistemine giden kestirme yoldur. Bu bakımdan süper kahraman filmleri tehditler üzerine kurulu hikayelerinde yaşam içgüdüsünü merkeze alarak insan zihnine yönelik hedeflerini gerçekleştirmeyi amaçlar. Başta belirtildiği üzere iç güdüler kullanılarak yapılan ilk işlem, filmin hikayesindeki tehdide maruz kalan masum kentliler ile seyircilerin eşleştirilmesidir. Yukarıda bahsi geçen düşünceler ışığında bu pek de zor olmayacaktır. Nitekim, bir tehdit anlatısı ve felaket söylentisi kurmacayla gerçek arasındaki sınırı çok rahat aşabilecek güçtedir.

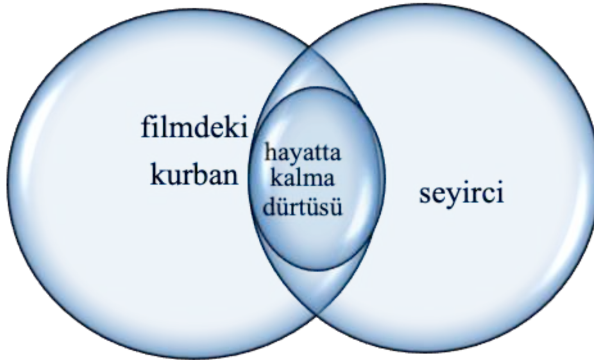
Bilinçaltı ve içgüdü kestirme yollarıyla insanın kontrol merkezine ulaşan Hollywood'un geniş teknik ve anlatısal araçlarıyla kuşatılan seyirci, önce filmde gösterilen dünyanın gerçek dünya olduğuna ikna edilir. Ki bu hiç de zor bir işlem değildir, zira bütün süper kahraman filmlerinde daha sonra detaylı değinileceği üzere, gerçek yerler, özellikle de New York vb. büyük metropeller bilinçli olarak kullanılır. Gerçek hayattan alınan bu görüntüler sayesinde, seyirciye, izlediği dünyanın, yaşadığı dünyanın aynısı olduğu varsayımı benimsetilmeye çalışılır. Bu sayede seyircinin filmin kurmaca evrenini, yaşadığı evrenle eşitlemesi hedeflenir. Süper kahraman filmlerinde kurmaca mekanların gerçek dünyadan net bir şekilde ayrıldığı ve bu şekilde seyircinin kurmacadaki gerçeği kendi gerçeğiyle eşleştirmesini pekiştirdiği de görülmektedir. Örneğin, Demir Adam filmlerinde gösterilen Asgard gibi kurmaca mekanlar filmdeki dünyadan tamamen ayrı olup, filmin içinde de kurmaca olarak sunulur. *Thor: Karanlık Dünya* (2013) filminden özel bir örnek verecek olursak, filmde gösterilen Londra gerçek dünyadan alınmış görüntülerle gösterilir. Asgard ise filmde de insanlar tarafından bilinmeyen bir gezegendir. Sonuç olarak, filmdeki sıradan insanların dünyasıyla seyircinin dünyası aynıdır, ikisi de aynı bilgi ve sınırlılıklara sahiptir. Bundan dolayı, filmdeki kurmaca mekanlar da filmin gerçek mekanlarının kurmaca olmadığının iknasına hizmet eder. Aşağıda tabloda görüleceği üzere gerçek ve kurmaca birbirine karışır ve aralarındaki sınır yok olur. Nitekim gerçekten alınan kesitlerle kurmaca ürünü kesitleri birbirinden ayırmak imkansız hale gelmiştir.

**TABLO 8. Süper kahraman filmlerinde kurmaca ve gerçek**



Böylece yaşam alanları bakımından kurmaca-gerçek ayrımı yok edilen seyirci ve filmdeki sıradan insan kitlesi arasında duygu eşitlenmesi de mümkün hale gelir. Ortak yaşam alanları sayesinde filmin hikayesinin içine çekildiği varsayılan seyirciyle, filmdeki kurbanların duygusal olarak eşitlenmesi zor olmayacaktır. Filmler bunu yaparken yine en kestirme ve basit yol olan içgüdülere başvurulur. En temel içgüdü olan hayatta kalma dürtüsü üzerinden filmdeki kurbanlarla eşleştirilir. Bu noktada, Cohen'in (2011) özdeşleşme için *"kişinin kendini unutması ve bir başkası olması gerekmektedir"* iddiasını tekrar hatırlamak gerekmektedir. İçgüdülere hitap etmeleri sayesinde süper kahraman filmleri seyirciyi her şeyin "ölmek ve yaşamak"a indirgendiği bir düzleme çekmeyi hedefler. Bu düzlemde gerçekleşecek olan özdeşleşme daha önce özdeşmeşme bahsinde zikredildiği üzere, Cohen'in kişinin kendi bilinci ve kimliğini tamamen unuttuğu süreçlerle birebir örtüşecektir (Cohen, 2011:252-253). Görüldüğü gibi Cohen'in bilinç kaybı olarak ifade ettiği özdeşleşme (2011:256), bu noktada bilincin dahil olmadığı içgüdülerin hedef alınmasıyla kendiliğinden gerçekleşir. Böylece filmin hikayesinde tehdide maruz kalan sıradan insanlar üzerinden, temel hayatını sürdürme içgüdüsü üzerinde seyirci ve seyircinin filmdeki temsilcisi olan sıradan kentli insanlar eşleştirilir. Ortaya şöyle bir tablo çıkar:

**TABLO 9. Süper kahraman filmlerinde seyirci ve filmdeki kurbanların ortak duygusu**




Bu eşitlemelere daha detaylı bakıldığında ortaya daha çarpıcı bir gerçek çıkar. Aslında bu eşitlemeler bir tür yer değiştirmedir de. Baudrillardiyan bir bakışla, hangi kitlenin seyirci, hangi kitlenin filmin kurmaca dünyasındaki kurban olduğuna karar vermek zordur. Baudrillard'ın "panoptik gözetleme sistemi" olarak adlandırdığı mevcut dünya düzeninde,

“hiper-gerçek bir dünya” yaratıldığını ve model ve gerçeğin birbirine karıştığını iddia ettiği (Baudrillard, 1982:53) gibi, bu filmlerde de imaj ve nesnesi iç içe girmiş, yer değiştirilebilir bir değer kazanmış ve hatta yer değiştirmiştir. Aynı şey filmin dünyasıyla gerçek dünya için de geçerlidir, biri nesne öteki imajdır, ancak öylesine bir düzenlemeye tabi tutulurlar ki, hangisinin gerçek hangisinin sahte olduğunu ayırmak imkansız hale gelir. Artık hangisinin asıl olduğunu anlamanın zorlaştığı bu sistem, filmdeki kurbana ne oluyorsa, seyirciye de o olmasını hedefler. Bu bakımdan bu çalışmada bundan sonra sıklıkla bahsi geçecek olan süper kahraman film evreni ve sisteminin aynı zamanda gerçek dünyayla aynı anlamda kullanıldığının altını çizmek gerekir. Bu noktada, filmlerin kurmaca dünyasındaki sistem ve insanlarla, gerçek dünyadaki sistem ve insanların birbirinden ayırt edilemediğini ve birbirlerinin yerine kullanılabildiğini tekrar belirtmek gerekmektedir. Süper kahraman filmlerindeki yaşam gerçek yaşamın simülasyonudur ve ikisini birbirinden ayırt etmek imkansız olduğu gibi, aslen ikisini de yaratan sistem aynıdır ve bu nedenle ikisinde de geçerli olan sistem ve işleyişi aynıdır. Bu önerme sonraki bölümlerde de detaylı ele alınacaktır. Ancak burada tekrardan süper kahraman filmleri okuması yaparken aynı zamanda bir popüler kültür ve gündelik hayat okuması yapıldığını vurgulamak gerekebilir. Bu bakımdan aşağıda süper kahraman filmleri üzerinden tanımı yapılan sistemin, süper kahraman filmlerine münhasır olmadığının ve gerçek hayatta var olan bir faaliyet ve işleyişin bu filmlerdeki görünümü olduğunun ve bu görünümün süper kahramanlar dışında gerçek hayattakiyle farkının olmadığının önemle altının çizilmesi gerekmektedir.

### 4.4. SİSTEM NEDİR?

Bu çalışmanın buraya kadar olan kısmında zaman zaman kullanılan ve bundan sonraki kısmında sıklıkla kullanılacak olan “sistem” kelimesinin anlamı ve sınırlılıkları bu başlık altında incelenecektir. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, sistem daha önce kapitalizm başlığı altında incelenen, ilkeleri, tarihi, geçmişi ve geleceğinden bahsedilen ekonomik, siyasi ve kültürel faaliyetin bu çalışmadaki adıdır. Bu bakımdan sistem kelimesi bu çalışmada kapitalizmin mevcut dünya düzenini sürdüren yazılımının adı olarak kullanılmaktadır ve dolayısıyla geniş anlamıyla kapitalizmi temsil eden bir faaliyet olarak kapitalizmi imlemektedir. Kapitalizmin, mevcut düzeni “geç kapitalizm”, “çokuluslu kapitalizm”,

“tüketim kapitalizmi”, “postmodern kapitalizm” olarak adlandırılabilirken, bu çalışmada kapitalizmin işleyişi ve işleyişin süper kahraman filmleri üzerinden deşifresi amaçlandığı için, “sistem” kelimesinin kullanımı uygun görülmüştür. Bu çalışmada sistem, süper kahraman filmlerindeki kapitalizm sisteminin görünümüne ve bu görünümün mevcut dünya düzeninin bir yanılsaması olduğundan hareketle kapitalizmin güncel işleyişine verilmiş addır. Süper kahraman filmlerinin analizi yapılarak mevcut dünya düzeninin işleyişi olan sistem tanımlanmaktadır, çünkü sinema Adorno’nun tabiriyle Hollywood eliyle kapitalizmin bir uzantısı haline getirilmiştir (Adorno, 2005). Nihayetinde sistemin ana üstlerinden biri, yine Adorno’nun kültür endüstrisinin başlıca sektörü olarak tanımladığı (Adorno, 2005:100) sinema ve dolayısıyla Hollywood’dur. Bu bakımdan aşağıda süper kahraman filmleri üzerinden tanımlanan sistemin kapitalizmin güncel görünümü olduğunu ve filmlerde olduğu kadar gerçek hayat için de geçerli olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim, Bourdieu’nun “*birisi popüler kültür hakkında konuştuğunda, siyaset hakkında konuşuyordur*” şeklinde vurguladığı gibi (Bourdieu, 1978: 118), popüler kültür ürünü olan bu filmleri analiz edilirken güncel siyaset ve gündelik yaşamın da analiz edildiğini unutmamak gerekir. Hemen yukarıda belirtildiği gibi filmlerdeki sistem ve gerçek dünyadaki sistem birbirinin muadilidir ve bundan dolayı süper kahraman filmlerindeki sistem, gerçek dünyadaki sistemin aynadaki yansıması olarak düşünülebilir. Tartışmayı daha ileri götürmek gerekirse, Baudrillaryan bir bakışla değerlendirildiğinde, hangisinin gerçek hangisinin yansıma olduğunu fark etmek bile güçtür. Nihayetinde, filmlerdeki sistemle gerçek dünyadaki sistemin aynı olduğu ve birinden bahsederken ötekinden de bahsedilmiş olduğunu ifade ettikten sonra, sistem kavramının ilgili kavramlar üzerinden sınırlılıklarını ortaya koyabiliriz.

Daha önce bahsi geçen küreselleşme, kapitalizm ve Hollywood kavramlarına sistemle ilişkileri üzerinden tekrar bakacak olursak, küreselleşmenin kapitalizmin yeni bir açılımla dünya geneline yayılmasından ibaret olduğu (Boratav, 2001:16) iddiasından hareketle, kapitalizmin güncel yazılımı olan sistemin bizatihi küresel olduğu ve küreselleşme bahsinde zikredilen kültürel hegemonyayı doğrudan elinde tuttuğu söylenebilir. Küreselleşme kültürel bir merkezsizleşme olduğu gibi (Tomlison, 1991:173) sistemin de daha sonra detaylı ele alınacağı üzere, dünyanın her yanına kurulabilecek kapitalist kentler ve ulus ötesi şirketler dışında özel bir coğrafyası yoktur. Özel coğrafya ve kapitalist kentler arasında yapılan bu

ayrım, Hardt&Negri'nin çağdaş küresel düzeni adlandırmak için kullandıkları kelime olan *İmparatorluk* tanımına başvurularak daha iyi anlaşılabilir. Hardt&Negri'ye göre, imparatorluk toprak temelli bir iktidar merkezi yaratmadığı gibi, sabit sınırları ya da engelleri tanımaz, aksine bütün dünyayı kendine açık ve genişleyen hudutları içine katmakta olan merkezsiz ve topraksız bir yönetim aygıtıdır (Hardt&Negri, 2003: 177-216). Bu çalışmada kullanılan sistem kavramı Hardt&Negri'nin "İmparatorluk"una benzer şekilde kullanılır. Çağdaş kapitalizmin güncel işleyişi olarak sistem, süper kahramanların faaliyetlerinde görüldüğü gibi bütün dünya hatta kainat üzerinde operasyonel bir güce sahiptir. Nasıl ki Bernays 1947 gibi erken bir tarihte Amerika'yı "içinde tek bir fısıltının binlerce kez büyüdüğü küçük bir oda"ya benzetmişse (Bernays, 1947:113–14), bu çalışmada sistem olarak adlandırılan kapitalizmin marifetleri dolayısıyla, günümüzde bütün kainat küçük bir odaya dönüştürülmüştür ve bu çalışmada konu alınan süper kahramanlar da Hollywood vasıtasıyla bu "küçük oda"nın gözetleyicisi, muhafızı ve denetleyicisi kılınmışlardır. Virilio'nun küreselleşmeyi "mekanın sonu" olarak tanımlamasıyla (Virilio, 2003: 12) birlikte, süper kahramanların coğrafi mesafeleri tanımıyan güçleri bir arada düşünüldüğünde, küreselleşme ve süper kahramanlar arasındaki ilişki daha net ortaya çıkmaktadır. Kapitalizmin bir uzantısı olan küreselleşme sınırları yok ederken, kapitalizmin popüler kültür ve Hollywood vasıtasıyla ürettiği diğer bir uzantısı olan süper kahramanlar sınırları silinmiş bu dünyada özgürce hareket ederler. Bir bakıma, süper kahramanlar küreselleşmenin bir tür görünümü olarak hem küreselleşmeden beslenirler, hem küreselleşmeyi yayar ve yaratırlar. Süper kahramanlar bu faaliyetleri gerçekleştirirken, küresel kapitalizmin, bu çalışmadaki adıyla sistemin lehine muhafızlık yapıp mevcut iktidar biçimi ve güç hiyerarşisini muhafaza ederler. Buna ek olarak, daha sonra detaylı ele alınacağı üzere, Giddens'ın küreselleşmeyi yerel kültürleri yok eden büyük bir yağmalama faaliyeti olarak tanımlamasından (Giddens, 2000:27) yola çıkacak olursak, süper kahramanların görevinin sadece olanı korumak değil, olmayanı da sistem lehine yağmalamak olduğu söylenebilir. Nitekim Schiller'in tespitiyle, küreselleşme, dünya sisteminin tahakküm merkezinde geçerli yapılara uygun hale getirilmesi için toplumsal kurumların baskılanarak ayartıldığı süreçler toplamıdır (Tomlinson, 1999:154).

Aynı şekilde Bentham'ın Panoptikon modelinden yola çıkan Foucault, modern toplumda bu modelin "disiplin toplumu" şeklinde tezahür ettiğini savunur. Enformasyon

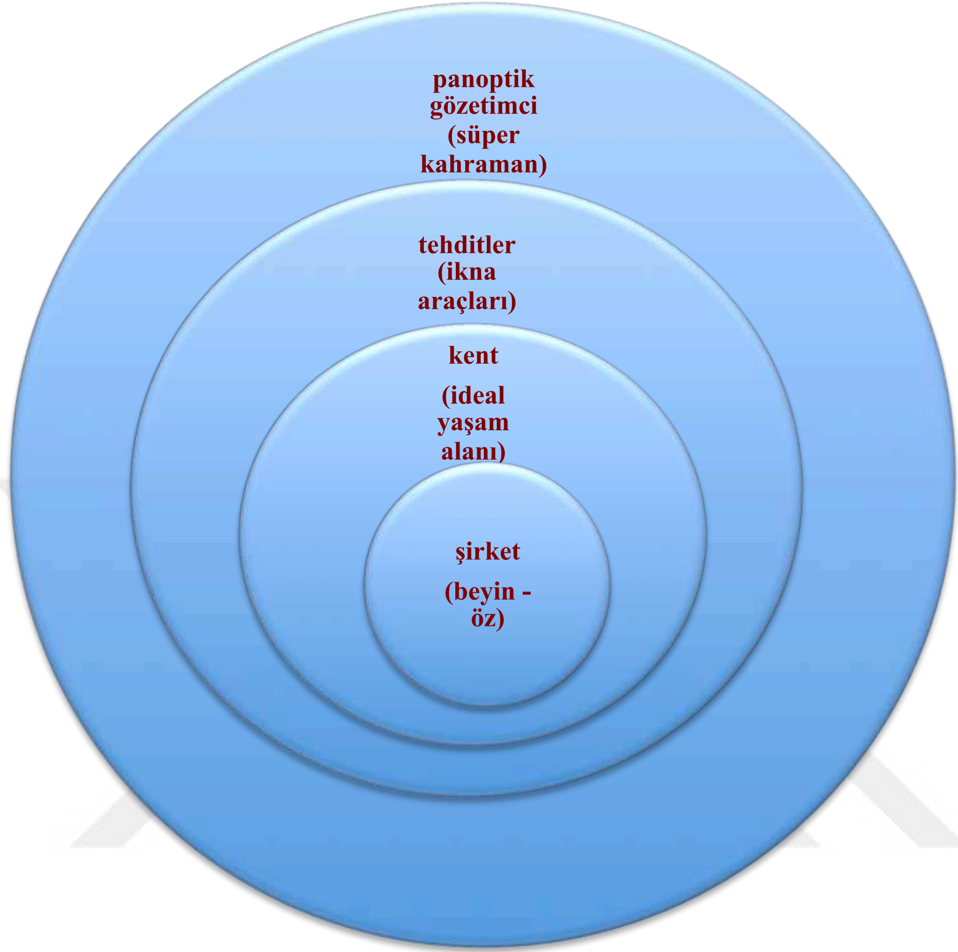
kaynaklarını elinde bulunduran güç odakları hem gözetim hem de söylem gücünü de elinde bulundurur. Böylece gözetim, toplumu ayartma yoluyla egemen olur (Laughey, 2010:113-115). Bu bakımdan, daha sonra detaylı değinileceği üzere süper kahramanlar bu ayartma sürecinde en önde giden kültür savaşçılarıdır. Bundan dolayı, Kellner'ın sermayenin yeni faaliyetleri olarak "yeni bir tekno kültür, eğlence ve bilgi toplumunun yeni biçimleri" olarak tespit ettiği (2010), kültür ve biçimlere süper kahramanlar da dahil edilebilir ve hatta süper kahramanların bu yeni tekno kültürün temsilcileri olarak sistem içinde aşağıda inceleneceği üzere çok yönlü faaliyet gösterdikleri söylenebilir.

Sistem kavramıyla ilgili sınırlılıklar ortaya konulduğuna göre, süper kahraman filmleri üzerinden elde edilen ancak mevcut dünya düzeni için de geçerli olduğu savunulan sistemin görünümü bahsine geçilebilir. Detaylarına daha sonra girmek kaydıyla kısaca bakılacak olursa, bu sistemin özünde yani merkezinde, beyin ve yönetici olarak konumlandırılan ulus ötesi dev şirketler bulunur. Bu şirketler devletler üstü olup, kendilerine ait ve diğer bütün kural ve kanunların üstünde bir "en üstün yasa"ya sahiptirler. Bu şirketler konum itibarıyla kapitalist kentlerin merkezinde bulunmakla birlikte, tıpkı süper kahramanlar gibi dünyanın her yerinde operasyonel güce sahiptirler ve bunun bir görünümü olarak her yerde şubeleri vardır. Bu şirketler, filmler tarafından ideal yaşam alanı olarak tanıtılan kapitalist kentlerle çevrilmiştir. Her ne kadar süper kahraman filmlerinde Amerikan kentleri, özellikle de New York gösterilse de, kapitalist kentlerin özel bir coğrafyası yoktur, Amerika'da olduğu gibi, Rusya'da ya da Çin'de bulunabilirler. Ancak dünyanın neresinde olursa olsun kapitalist kentler biricik güvenli yaşam alanları olarak tanımlanırlar. İdeal yaşam alanı olarak tanımlanan bu kentlerin etrafıysa her an yaşanabilecek potansiyel felaketlerle kuşatılmış olup tehdit altındadırlar. Bu bakımdan kapitalist kentlerin güvenliği, kentlilerin davranışları ve bilhassa da kentin içinde yerleşik bulunan şirket ya da sermaye sahipleriyle kurdukları ilişkiye bağlıdır. Bunun bir görünümü olarak kapitalist kentlerden kaçmaya ya da kentlerde geçerli olan "en üstün yasa"ya aykırı davranmaya kalkışanlar bütün kentin güvenliğini tehlike altına atarak, "ideal güvenli hayatı" kesintiye uğratırlar. Bu bakımdan tehditler sistem için hayatidir. Daha önce Klein'ın *Şok Doktrini* üzerinden incelendiği üzere, tehdit sistemin lokomotifidir. Kurmaca tehditler sayesinde insan içgüdüsünü ele geçiren sistem, onu istediği gibi yönetebilmektedir. Yaratılan tehdit algısı, rıza üretiminin en büyük

aracıdır. Süper kahraman filmlerinde bu tehdit algısının yöneticisi süper kahramanlardır. Süper kahramanların kurmaca dünyada yaptığı bu duygusal rehberliğin gerçek dünyadaki seyircide de benzer etkiyi yaptığını söylemek mümkündür.

Topluca bakıldığında, şirketlerin merkezde yönetici var olarak olduğu, devletlerin sistemin ontolojisine dahil olmayıp araçsal olarak kullanıldığı bu sistemin, kurmaca dünyadaki gözetimcisi ve muhafızı süper kahramanlardır. Kapitalist kent yaşantıları tehlikeye girdiğinde, süper kahramanlar olaya dahil olup kentlerin "ideal" yaşantısını geriye getirirler. Süper kahramanlar sistemin panoptik gözü olarak sistemin devamlılığı için sürekli görevdedirler ve şirketlerin iktidarını gizlemek ve kitlelerin can güvenliğiyle sistemin devamlılığını eş değer kılmak için hizmet verirler. Görüldüğü gibi sistemin kurmaca dünyasında üç tür insan vardır; süper kahraman, suçlu (kötü, anti kahraman), kurban (kentli, sıradan insan). Daha önce içgüdü bahsinde geçtiği üzere, bütün süper kahraman film öyküleri insanların içgüdülerine hitap eder ve onları bu üç gruptan biri olan kurban konumuna itmeye çalışır. Çünkü kurban, kapitalist kentin iyi yaşantı olarak sunulan mevcut işleyiş şeklini kabul etmek zorunda bırakılmış sıradan insanlardır ve sonraki bölümde "şaşkın sürü" olarak incelenecek bu kitleler, tehditlerle korkutulmuş olup sistemin işleyişini seçmek dışında bir alternatif sunulmayan insan topluluklarıdır. Süper kahraman filmlerinin bu "şaşkın sürü"yü sistemin iyiliğine ikna etmek için başvurduğu stratejiler aşağıda detaylı ele alınacaktır, ancak bu noktada süper kahraman filmlerinde süper kahraman ve kötüler çıkarıldığında geriye kalan herkesin oluşturduğu bu kitlenin tamamen etkisiz ve iktidarsız olduğu söylemek yerinde olacaktır. Aynı şekilde yine bu kitlenin gerçek hayattaki kentli insanlarla ortak yaşam pratiklerine ve yaşam alanlarına sahip olduğu filmlerde açıkça görülmektedir. Bu bakımdan, sonuç olarak, süper kahraman dışında bütün işleyişi ve bütün vasıtaları gerçek hayatta da bulunan sistemin, bu benzeşme üzerinden, süper kahraman filmlerinde yaratılan tehditler yoluyla gerçek dünyadaki sistemin işleyişine dönük bir "rıza" yaratmaya çalıştıkları söylenebilir. Tehditler üzerinden rıza üreten sistemin buraya kadar anlatılan işleyişi tabloyla şu şekilde gösterilebilir:

**TABLO 10. Süper kahraman filmlerinde sistem**




Şekilde sistemin, işleyişi görülmektedir. Daha önce bahsi geçen ideal yaşam alanı kapitalist kentlerin sunulduğu tezi, şekil üzerinden başka bir açıdan bakıldığında pekiştirilecektir. Süper kahraman filmlerinde kapitalist kentler ideal yaşam alanları olarak sunulur, nitekim şekilde görüldüğü gibi sistemin dışarda bırakdığı ve sistemde kendine yer bulamayan daire olan üçüncü dünya, tehditlere ve felaketlere terk edilmiştir. 2008 tarihli *Demir Adam* filminde bu açıkça görülmektedir, film boyunca Afganistan terörün ve dehşetin hüküm sürdüğü bir yer olarak gösterilir ve sadece Demir Adam temas ettiğinde geçici bir süre önem kazanır. Sonrasında Afganisten ve Üçüncü Dünya yine terör ve dehşetin kollarına bırakılır. Hiçbir süper kahraman filminde bilhassa üçüncü dünyaya ait meseleler olan açlık, susuzluk, kıtlık, enerji yoksunluğu gibi meseleler ele alınmaz. Hiçbir süper kahramanın da

böyle bir gayesi, uğraşısı yoktur. Öyle ki, *Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde olduğu gibi Köstebek Adamlar gibi hayali bir ırkın yok oluşuyla ilgili kaygıya kapılıp harekete geçen ve bu ırkı kurtaran Süpermen, üçüncü dünyaya asla yüzünü dönmez. Bu bakımdan, üçüncü dünyada yaşanmış ve yaşanması muhtemel hiçbir tehdit ve felaket daha önce yapısalcı kısımda incelediğimiz evreleri başlatamaz. Bütün süper kahraman filmleri kapitalist kentlere yönelik tehditlerin bertaraf edilmesi üzerine kurulur. Bu tehditler de sermayeye, iktidara, enerjiye sahip olma kavgasının değişik versiyonlarıdır. Buna ek olarak, süper kahraman filmlerinde şekilde merkezde gösterilen şirket daha sonra değinileceği üzere kimi sebeplerle saklanır. Sonuç olarak ortaya güvenli bölge olarak tanımlanan küresel kapitalist kent ve güvensiz alan olarak tanımlanan üçüncü dünyayı da içine alan arda kalan diğer mekanlar olarak iki yaşam alanı çıkar. Bu yaşam alanlarından, sistemin ideal yaşam alanı olarak sunduğu küresel kapitalist kentlerden başlanarak sistemin bütün işleyiş mekanizmaları ele alınacaktır.

## 4.5. SİSTEMİN YAŞAM ALANI: KÜRESEL YA DA KAPİTALİST KENT

Öncelikle yeniden belirtmek gerekir ki, süper kahramanlar kapitalist kentlerle birlikte onları korumak için var olurlar. Bu kentler New York özelinde temsil edilmekte olup tamamı hem peyzaj ve mimari olarak, hem yaşam pratikleri bakımından aynıdır. Bu bölüm, süper kahramanların kapitalist kentlerle olan ilişkisi, mekanların önemi, kapitalist kentlerin doğumu ve süper kahraman filmlerindeki görünümü üzerinden ele alınacaktır. Daha önce belirtildiği gibi kapitalist kentler, sistemin tehditten emin olunacak yer olarak sunduğu yerlerdir. Klein'ın yukarıda detaylı şekilde ele alınan "şok doktrini"yle birlikte düşünüldüğünde, kapitalist kentler tehditlerle korkutulmuş sıradan insanlar için tek sığınaktır ve felaketten emin olunan yerdir. Daha sonra detaylı olarak ele alınacağı üzere, kapitalist kentler bir bakıma felaket ve kıyamet anlatılarıyla bir kült olarak yaratılır ve tehditlerden emin olunan yer olarak kapitalist yaşamın merkezinde konumlandırılır. Bu konumlandırmanın önemini değerlendirebilmek için her şeyden önce mekanların insanlar için önemini gözden geçirmek gerekmektedir

### 4.5.1. Mekanlar neden önemli?

İnsanların yaşadığı coğrafyayla olan ilişkisi geçmiş zamanlar boyunca tartışılagelen bir konudur. Çünkü Fainstein ve Campbell'ın ifadesiyle "mekan sadece coğrafi bir tanım

olmaktan ibaret olmayıp, daha çok toplumsal bir yaratımdır" (1996: 10). Bundan dolayı eski çağlardan beri düşünürler mekan hakkında detaylı kuramlar geliştirmişlerdir. Örneğin Parmanides'e göre, mekan mutlak bir yokluk iken, Atomculara göre atomların içinde hareket ettiği boşluktur. Görece daha yakın zamanlı bir düşünür olan Leibniz'e göre ise mekanlar mantıksal bir üründür (Cevizci, 1997: 468-9). Daha yakın zamanlı araştırmalarda ve kuramlarda mekanın önemi çok daha kalın çizgilerle çizilir. Lefebvre'e göre ilkel, feodal ya da modern bütün sistemlerin işlevlerini sürdürebilmeleri için mekana ihtiyacı vardır ve mekanlar da bu sistemlerin ihtiyaçları doğrultusunda sürekli yeniden üretilir (Lefebvre, 1991: 53-9). Bundan dolayı Giddens'ın ifadesiyle, toplumdaki bütün ilişkiler zaman-mekan akışında ortaya çıkar ve mekânsal referanslar vermeden zamandan söz etmek imkansızdır (Giddens, 2005: 384). Giddens bu düşünceden yola çıkarak toplumsal yaşamdaki değişmelerin zamansal ve mekânsal güzergahlara göre ele alınması gerektiğini, bunun zaman kadar mekânsal bir hareketi de içerdiğini ileri sürer. Ona göre, mekanın toplumsal olarak kurulması ve düzenlenmesi, her toplumun kendine has özelliğidir ve her toplumsallık kendi faaliyet mekanını yaratır  (2005: 385-386). Görüldüğü gibi mekan sadece yaşanılan bir coğrafi alan veya maddesel bir varlık değil, aynı zamanda insanların hayatlarını şekillendiren kültürel bir varlıktır. Bundan dolayı Giddens, mekanların, toplumsal aktörler arasındaki iletişimin sürdürülebilmesi için hayati olduğunu savunur (2000: 43).

Jameson mekanın önemi konusunda çok daha radikal bir düşünce ileri sürer, ona göre, eski zamanlardan farklı olarak ruhsal deneyimlerimizi artık zamansal kategoriler değil, mekânsal kategoriler belirler (Akt. Işık, 1994: 8-9). Bu bakımdan Harvey'ın mekânsal biçimleri "içinde toplumsal süreçlerin oluştuğu cansız nesneler değil, toplumsal süreçleri, bu süreçlerin mekânsal olmasıyla aynı tarzda içeren şeyler olarak" (2003: 11) tanımlaması önemlidir. Aynı şekilde Harvey'ın de ifade ettiği gibi, her toplumsal faaliyet biçiminin kendi mekânını tanımladığını ifade eder (2003: 34). Bundan dolayı Shields, mekansallığı "sosyal ve ekonomik güçlerin olası ortaya çıkışlarını, toplumsal organizasyon şekillerinin ve doğanın çeşitli elamanlarının da bir açıklaması" olarak tanımlar (1991: 57). Bütün mekanların aynı zamanda toplumsal soyut bir düşünce ya da anlayışın cisimleşmiş hali olduğu düşünüldüğünde, Urry'nin "yalın mekân yoktur, sadece farklı türden mekânlar, mekânsal ilişkiler ve mekânsallaşmalar vardır" (1999: 97) ifadesi daha iyi anlaşılmaktadır. Yine aynı

şekilde bu bakımdan Shick'in ifadesiyle, mekan zihin durumlarının yahut değer sistemlerinin mecazları haline gelmektedir  (Schick, 2001: 7). Bütün bunların sonucu olarak Stravrides'in de belirttiği gibi, insanlar mekanı sadece tecrübe etmekle kalmaz, aynı zamanda mekan aracılığıyla düşünür ve hayal kurarlar. Bundan dolayı mekan eylemlere dair ilham veren ve toplumsal düşleri ifade edebilen başka potansiyel toplumsal dünyaları da şekillendirir (Stavrides, 2016: 11).

Tam bu noktada, süper kahraman filmlerinde sürekli yeniden üretilen kent görüntüleri ve bu görüntülere içkin yaşam modelleri hatırlanacak olursa, kapitalist kentlerle süper kahramanların ilişkisi kısmen ortaya çıkmış olur. Nitekim, daha sonra detaylı ele alınacağı üzere süper kahramanlar kapitalist kentleri sadece korumakla kalmazlar, o kentlerin görüntülerini üreterek "şaşkın sürü" olarak tanımlanan geniş toplumsal kitlelere bir yaşam modelini ilham ederler ve böylece kapitalizmin toplumsal düşlerini ideal yaşam biçimi olarak kitlelere benimsetmeyi hedeflerler. Foucault'nun modern dönemi "mekan dönemi" (2005: 291) olarak tanımlamasıyla birlikte düşünüldüğünde, süper kahraman filmlerindeki kent görüntülerinin başlı başına bir ideolojik dayatma olduğu ileri sürülebilir. Çünkü en nihayetinde Urry'nin deyimiyle, kapitalist üretim ilişkileri zaman ve mekâna göre değişen bir profile sahiptir (Urry, 1999: 99-100). Bundan dolayı Lefebvre'in de ifade ettiği gibi, mekan sadece bir ürün değildir, aynı zamanda üretilen ürünleri de sistematik olarak içermektedir (Lefebvre, 1991: 73). Buradan hareketle Lefebvre, çağdaş kapitalist sistemin üretim döngüsünün üretilen mal ve hizmetler kadar önemli bir unsurunun mekanlar olduğunu iddia eder. Ona göre mekanın üretimi her ne kadar doğal ve tarihsel faktörler tarafından şekillendirilmiş olsa da, süreç esas olarak politiktir ve bu yüzden mekan ideolojilerle dolu bir üründür  (Soja, 1989: 80). Bundan dolayı, Lefebvre mekanın belirli bir mantık içinde, teknoloji ve bilgi sayesinde bir sistem kurulmasına hizmet ettiğini ve hegemonyanın da bundan yararlandığını iddia eder. Aynı şekilde hegemonya mekanı şekillendirir ve hegemonyanın ürettiği mekânlar da iktidar ilişkilerini yeniden üretir (Schick, 2001: 39). Bütün bu iddiaların gerçek mekanlar için ileri sürüldüğü ele alındığında, süper kahraman filmlerindeki mekanların çok daha politik ve ideoloji yüklü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Yine Lefebvre'in mekânsal çelişkilerin, sosyo-politik güçler arasındaki çatışmaların açıklayıcısı olduğu iddiasından (Lefebvre, 1991: 365) hareketle süper kahraman filmlerindeki

mekanların özel, politik ve ideolojik tasarımlar olduğu ve bu tasarımlardan hareketle bu tasarımlarla hedeflenen amaca ulaşılabileceği kabul edilebilir. Nitekim, Lefebvre'in ifade ettiği gibi, mekân ve mekânın politik organizasyonu, toplumsal ilişkileri açıklar (akt. Soja, 1989: 81). Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi, toplumsal olan aynı zamanda mekânsaldır (Massey, 1994: 265). Aynı şekilde "*mekanın toplumsal inşasını anlamak kendimizi kurma biçimlerimizi anlamak demektir*" (Schick, 2001:114). Bu bakımdan süper kahramanların kapitalist kentlerle ilişkisini anlamak, süper kahraman filmlerindeki sistemi anlamak olduğu gibi, bütünüyle kapitalist sistemi de anlamak olacaktır. Çünkü bütün buraya kadar ele alınan iddialarda görüldüğü gibi, özellikle modern kapitalist dönemde her fikrin bir cismi, bir mekanı, bir maddesi vardır. Bu bakımdan süper kahraman filmlerindeki mekanlar ve kentler ele alınırken, aynı zamanda ideolojilerin de ele alındığını unutmamak gerekir. Örneğin, bir gökdelen yaşam alanı olmaktan öte, kapitalist döneme ait bir fikrin sembolü ve tezahürüdür. Bundan dolayı *"mekan, yalnızca üzerinde bir şeylerin gerçekleştiği edilgen ve soyut bir alan olarak düşünülemez. Orantısız iktidar ilişkilerinin (gizli) ortamı ve (maskelenmiş) dışavurumu olmasından dolayı mekansallıkların tümü politiktir"* (P. Steve ve K. Michael, 1993). Yine aynı şekilde Massey'ın ifadesiyle *"mekan doğası gereği iktidar ve sembolizmle doludur (...) Her ölçekte toplumsal ilişkiler tarafından oluşturulan/kurulan mekan, politikanın rol aldığı bir alandır ve politikanın gerekli bir aracıdır, mekan kelimenin geniş anlamıyla politiktir"* (1994: 4-6). Bundan dolayı *"mekan herhangi bir iktidar deneyiminin temelinde yatar"* (Foucault, 1986: 252). Her güç hegemonik bir alan talebinde bulunur. Coğrafyası olmayanın iktidarı da olamaz. Bunun için, *"iktidar ilişkileri, gerçekten, hayati ve kaçınılmaz bir biçimde mekanlar üzerinden ve mekanlara saldırır. Bu mekanlarda insanları, eylemleri, teknolojileri, kurumları, fikirleri ve rüyaların tümünü bir araya getirir, dönüşüme sokar"* (Sharp, 2000:24). Yine bu noktadan hareketle, *"alanın coğrafi bir terim olduğuna ilişkin şüphe yoktur, fakat her şeyden önce hukuki-politiktir, alan iktidarın belirli bir çeşidiyle kontrol edilir"* (Foucault, 1980: 68).

Bütün bu düşünceler Benjamin'in sinemanın zamanı ve mekanı paramparça ettiği ve artık insanların yıkıntılar arasında yolculuk ettiği (2013: 72) teziyle düşünüldüğünde, sinema sayesinde mekanın yıkıldığı ve yeniden yapıldığı ve ortaya konulan bu ürünün tıpkı gerçek mekanlar gibi ideolojik olduğu ve dolayısıyla ideolojik bir hedef taşıdığı rahatlıkla iddia

edilebilir. Nitekim, Gottdiener'ın ifadesiyle kentsel tasarımın kendisi de dahil olmak üzere bütün maddesel formlar basit taraşımlar değil, tam tersine kontrol amacı barındıran anlam kodlarıyla planlanmış formlardır (1995: 28).

Bütün bunların sonucu olarak mekanın insan yaşantısını etkilediği ve hatta belirlediği söylenebilir. Bu bakımdan çağımızın en önemli mekan birimlerinden olan kentin ve kent yaşantısının kitleler için kaçınılmaz bir hayat formu sunduğu ortadadır. Bundan dolayı, *"gündelik yaşam ve kent ayrılmaz bir biçimde birbiriyle ilişkilidir ve aynı zamanda bir üretim süreci olarak toplumsal mekanı kuşatır"* (Lefebvre, 1991: 184). Aşağıda kapitalist kentler bağlamında daha detaylı ele alınacağı üzere "*kent sadece bir dil değil fakat aynı zamanda bir pratiktir*" (Lefebvre, 1991: 391) Bu pratiğin mekanı olan tek yer de gündelik yaşamdır (Lefebvre, 1991: 16). Bu düşünce Foucault'nun "*iktidar deneyimlenen bir şeydir*" (1977:28). teziyle birlikte düşünüldüğünde, kentlerin ürettikleri gündelik yaşamların, iktidarın deneyimlenmesinden ibaret olduğu söylenebilir. Aynı şekilde süper kahraman filmlerinde üretilen kent görüntüleri de hem bu mimari, hem de onun getirdiği yaşam modelinin benimsetilmesi amacı taşımaktadır. Kapitalist kentlerin detaylı ele alınacağı aşağıdaki kısımda bu iddia daha net bir şekilde ortaya konulacaktır.

#### 4.5.2. Kapitalist kent nedir?

Kapitalist kent ve onun güncel adı olan Metropol kavramlarına geçmeden önce kent kavramına bakılacak olursa, kent, taş yapı anlamına gelmekte olup, ticaret ve savaş gibi hayatı sürdürmek için elzem olan pratik nedenlerle kurulmuştur. Yine aynı şekilde duygular, ritüeller ve inançlar da bu kavramın içine girer (Sennett 1999:27). Bu bakımdan Wirth'in tespitleriyle, kent birinden diğerine ani geçişlerin mümkün olduğu toplumsal dünyalar mozaiğine benzemektedir (Wirth, 2000: 101). Öte yandan, kent aynı zamanda Laborit'in ifadesiyle: "Kent canlı bir varlık değildir, toplumsal bir varlığın kendi yapısını denetlemek ve ayakta tutmak üzere kullandığı araçlardan biridir" (Laborit, 1990:27). Bununla bağlantılı olarak, Barthes'ın belirttiği gibi "*şehir bir söylemdir ve bu söylem gerçek bir dildir*" (Barthes, 1982: 17). Bundan dolayı, kent, toplumsal eylemin sahnesi ve kolektif birliğin estetik bir sembolüdür (Mumford, 2000: 94). Bütün bunların sonucu olarak, Lefevbre'in tespitiyle,

bireyin kimliğinin gelişmesi, kent içinde karşılaştığı ötekilerle etkileşimi doğrultusunda sürecektir. Mekân, bu karşılaşmaların yaşandığı yerdir (akt. Aslanoğlu, 1998: 219).

Yaşayan bir organizma olarak kent daha önce de bahsi geçtiği gibi aynı zamanda ideolojik bir üründür. Park'ın (1915) vurgusuyla, kentin cazibesi sunduğu kentsel çeşitliliktir. Buna ilaveten Park, pek çok insanın kenti örgütsüz, dağınık ve hatta tehlikeli bulduğunu da ifade etmektedir. Bu iddia sistemin şemasında kentlerin tehditlerle çevrili olduğu teziyle birlikte düşünüldüğünde süper kahraman, kapitalist kentler ve tehditler ilişkisi bir kez daha açığa çıkmış olur. Nitekim, kent yaşantılarının sürekliliği ve sürdürülebilirliği ancak kentlilere hissettirilen kontrollü "tehdit"lerle mümkündür. Bu bahse tekrardan dönülecektir, ancak bunun için öncelikle kapitalist kentlerin oluşumuna kısaca göz atmak gerekebilir.

Kapitalist kentler de modern dünyanın diğer ürünlerinde olduğu gibi sanayileşmenin bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Bundan dolayı Lefebvre, bilgi, beceri ve organizasyonun toplanma alanı olan kentlerin bu hâliyle karar verme ve güç merkezleri olduğunu ifade etmektedir (Lefebvre, 1996: 73). Castells'e göre, kentler iş gücünün yeniden üretildiği mekânsal birimlerdir (Gottdiener, 2001: 151-3). Bununla paralel olarak Harvey, toplumsal yaşamda ilişkilerin parasallaşmasının, zaman ve mekanın niteliklerini dönüştürdüğünü ve bunun temelinde yatan kapitalist modernizasyonun da ekonomik ve toplumsal süreçlerde büyük ölçüde tempo artışına ve hızlanmaya dayandığını ifade eder (1999: 257-259). Yine aynı şekilde Harvey, mekânın denetim altına alınması ve düzenlenerek kontrol edilmesinin Aydınlanma felsefesinin ve modernite projesinin temel hedeflerinden biri olduğunu ve mekânın fethinin de ancak mekânın üretimi sayesinde mümkün olabileceğini ileri sürer. Harvey'e göre, küresel kapitalist ekonomi, ulus ötesi sermayenin küresel olarak işlem yapabilmesi ve para akışını güveni bir şekilde yapabilmesi amacıyla mekânları kontrol etmekte ve yönetmektedir (Harvey, 1996: 246-7). Kişilerin algılamalarını sarsan bu durumu Harvey zaman-mekân sıkışması olarak adlandırır (1999: 270) ve yine aynı şekilde mekânın zaman aracılığıyla yok edilmesine dair bu sürecin sonunda sürecin zamanında mekânsallaştırıldığını ifade eder (1999: 305). Bundan dolayı Bookchin (1999: 31) bu olağanüstü kentleşme sürecinin, doğayla iç içe olan ve aile ilişkilerinin sıkı olduğu köy yaşantısını yok ettiği gibi, kentin kendisini de yok ettiğini ileri sürmektedir.

Aynı şekilde Foucault, disiplinin mekânı parçalara ayırdığını ve bunun da 18. yüzyılın sonlarındaki fabrikasyon sonucu meydana geldiğini ileri sürer. Kişilerin sınırları çizilmiş bir alan içerisinde dağılımını organize etmek ve üretimin teknik gerekliliklerini bu sayede karşılamak istediği Foucault'un "büyük kapatılma" olarak adlandırdığı sonucu doğurmuştur ve yine bunun sonucu olarak bedensel parçalanma doğmuştur (Giddens, 1999: 204). Mekana yönelik bütün bu stratejilerin en nihayetinde kâr amacı güttüğünü unutmamak gerekir. Çünkü, "Kapitalist üretim biçimi, ana üretim araçlarında olduğu gibi, mekânı da kârlılığı maksimize edecek bir araç olarak görür ve değişen koşullar karşısında sürekli revize eder" (Yırtıcı, 2005: 11). Bu bakımdan Weber'in tespitiyle, modern kent formu Batı uygarlığına özgüdür (Kaesler, 1988: 42). Yine Weber'e göre kent, mukimlerinin tarımdan ziyade zanaat ve ticaretle geçindiği bir yerleşimdir, bu bakımdan kente ayırt edici karakterini veren, pazar ve değiş-tokuş gibi kurulu faaliyetlerle birlikte zanaat ve ticaretin varlığıdır (Weber, 1958: 65-67). Weber'den yola çıkarak süper kahramanların koruduğu kapitalist kentlerin aslında bir ticaret ve para akışı üssü olduğu söylenebilir. Fakat sonradan daha detaylı ele alınacağı üzere, yine Weber'in tespitiyle bu kentler aynı zamanda siyasal ve yönetsel özerkliğe sahiptir ve şu ya da bu şekilde askeri birlik gibi korunma önlemleri de kentin parçasıdır (Weber, 1958: 75). Süper kahraman filmlerinde korunma işlevi büyük oranda süper kahramana yüklenirken, kentlerin parasal akış üssü oldukları ve ekonomik ve siyasal özgürlüklerini koruduğu görülmektedir.

Kapitalist kent tabirinin kökenlerine daha yakından bakacak olursak, P. Hall, 1966 yılında yazdığı *The World Cities* adlı kitabında kentleri ulusal ve uluslar arası düzeyde etkinlikleri bakımından incelemiş, ticari, ekonomik ve siyasi etkinliklerin yoğun olduğu ve bunlarla birlikte finansal merkezler ile profesyonelleşmiş aktivitelerin kümelendiği kentleri "dünya kentleri" olarak tanımlamıştır. Bu çalışmayla doğrudan ilişkili olan bu kavram, süper kahramanlar sistemindeki kent algısını birebir karşılar. Daha önce de belirtildiği gibi, süper kahraman filmlerinde kentler özerk kuruluşlar olup bütün dünyayla doğrudan etkileşim halindedirler. Daha sonradan detaylı ele alınacağı üzere bu etkileşimin arkasında kentleri yöneten ulus ötesi şirketler vardır. Yine bu kentler, P. Hall'un tespitiyle (1966) bir yandan dünyanın siyasal ve ekonomik yönetim merkezleri olurken, ayrıca hukuk, tıp, teknoloji gibi pek çok uzmanlık gerektiren çalışmaların yapıldığı ve dünyaya yayıldığı merkezlerdir. Kitle

iletişim araçlarının üssü olan, büyük alışveriş merkezlerini içinde barındıran tüketim kültürüne dayalı bu kentler, aynı zamanda sanatsal ve kültürel faaliyetlerin de gerçekleştiği merkezlerdir.

P. Hall'ın çalışmalarını ilerleterek "dünya kenti" kavramına derinlikli bir bakış getiren Avusturyalı şehir plancı John Friedmann, dünya kentlerini küresel sermayenin kontrol merkezleri olarak tanımlar (Friedman, 1986: 317). Friedmann bu bakış açısıyla 'küresel kent' tezinin kullandığı temel argümanın, bilimsel dayanağını oluşturmuştur (Keeling, 2000:116). Friedmann'a göre; bu kentler, çokuluslu şirketler için birer cazibe merkezleridir (Friedman, 1986: 317). Şirketler ve kentler arasındaki ilişki bu noktada kendini ele vermişken, kentlerin yönetiminin şirketlerde olduğunu ve kentlerin şirketler için bir bakıma yönetim biçimi olduğunu tekrar belirtmek yerinde olacaktır. Bundan dolayı Friedmann'ın "dünya kenti" kavramı ve ekonomik göstergelerle birlikte, bu kentlerin politik gücün önemini de belirtmesi önemlidir (Simon, 2000:132). Friedmann'a göre, bu kentlerin beş temel fonksiyonu vardır, birinisi ulus ötesi sermayenin, işgücü ve bilginin bir araya geldiği küresel merkezlerdir. İkincisi ulus ötesi sermayenin dünya üzerinde kümelendiği stratejik yerlerdir. Nitekim sermayenin akışı bu kentler üzerinden gerçekleşmektedir. Üçüncüsü, kalabalık nüfuslarıyla ekonomik ve sosyal etkileşimin sıklıkla ve zaruri olarak yaşandığı geniş coğrafi alanlardır. Dördüncüsü; kendi aralarında ekonomik etkinlikleriyle doğru orantılı bir hiyerarjik düzene sahiptirler. Sözü edilen dünya kentlerinin özellikleri üzerinden süper kahraman filmlerine bakıldığında, süper kahramanların bu özelliklerin özellikle de sermayenin ulus ötesi akışının güvenliği için gözetimcilik yaptığı söylenebilir. Bunun için süper kahramanların, ulus ötesi şirketlerin temsilcisi olarak kapitalist kentlere muhafızlık göreviyle atandıkları söylenebilir.

Friedmann'ın izinden giden Sassen de, küresel kentleri, uluslararası ekonominin kontrol noktaları olarak tasvir etmektedir (Sassen, 1991: 337-338). S. Sassen'e göre; New York, Londra ve Tokyo bunlar arasında en önemli olanlarıdır (Sassen, 1991:10). New York'un küresel kentlerin lideri olması, bütün süper kahramanların New York'u korumasıyla doğrudan ilgilidir ve bu bahis aşağıda daha detaylı ele alınacaktır. Bu noktada yine Sassen'in ekonomik uluslararasılaşmanın sermaye akışı, koordinasyonu ve yönetimi bakımından kentleri stratejik öncelikli yerler haline getirdiği tezinden hareketle (1991:26), küresel

kentlerin sistem için merkez üs olduğu ve bu stratejik üslerin bu yüzden süper kahramanlarca korunduğu söylenebilir. Soysal'ın, küresel kentleri, ulus devletlerin ötesinde bir güçle kendi geleceklerine karar veren mekanizmalara sahip olduğu iddiası da (Soysal, 2001: 381-382) kentlerin sistem için önemini ayrıca ortaya koymaktadır. Sassen'in göçmen nüfusundan hareketle kentin farklı bölgelerinde görkemli ofis ve binaların olmasını, şehirdeki sosyal ve kültürel çelişkiler olarak yorumlar (Sassen, 1991: 3) ve demografik olarak bir zıtlaşmayı içinde barındıran kentin bu mekanlardaki kesişen noktalarını gerginlik alanları olarak ifade eder (1994:56:57). Görüldüğü gibi küresel kent yaşantısıyla tehdit, gerilim, gerginlik, felaket sürekli iç içedir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, kapitalist kentlerin güvenliklerini vurgulamak için kontrol edilebilir bir tür gerginliğe, bu çalışmadaki adıyla tehdide ihtiyaç duyulmaktadır. Bundan dolayı, Wirth'in kentsel yaşamın devingenliğinden ve kent yaşantısındaki uyaranların fazlalığından dolayı kent sakinlerinin yaşadığı kısmi istikrarsızlık ve emniyetsizliğe dikkat çekmesi (Wirth, 2000: 101) önemlidir. Süper kahraman filmlerinde görüldüğü üzere, kentler tehditlerden korunan emniyetli adacıklardır ancak tehditler her zaman vardır ve kentlilere her zaman tehditlerin var olduğu bilinci aşılanır, Demir Adam'ın söylediği gibi "*tehdit asla bitmez*".

Öte yandan Castells'in de tabiriyle küresel kentler küresel ekonominin merkezleri olup, küresel ağları birbirine bağlayan "düğüm noktaları"dır (Castells, 2010:443). Bununla birlikte, küresel kentler bilginin işlendiği ve hayati kararların alındığı merkezler olup, ulus ötesi ekonomiye yön vermektedirler ve bu yüzden Castells tarafından "enformasyonel kent" olarak da adlandırılırlar (Castells, 2000:565).

Bu çalışmada kapitalist kent adıyla kullanılan küresel kentler, görüldüğü gibi, farklı yazarlar tarafından farklı şekilde isimlendirilmiştir. Bunlardan biri olan Metropol kelimesi Williams'a göre, "yeni kültür teknolojileri açısından örgütlü, global pazarın bir uzantısı olarak artık çok geniş bir anlam taşımaktadır" (Williams, 1992). Her şeyden önce Simmel'in tespitiyle, metropol insan ilişkilerini düzenler ve dönüştürür (Akt. Gültekin, 2007: 232). Simmel'e göre metropol, içinde barındırdığı bütün öğelerin karşılıklı sürekli olarak etkileşime mecbur bırakıldıkları bir konsensus alanıdır" (Akt. Gültekin, 2007: 234)

Soja'ysa "dünya kenti" kavramından yola çıkarak, günümüz kentlerinin gündelik yaşamında etkin olan gerçeküstü unsurlar, ortaya çıkan dijital yaşamlar, simülasyonların gerçeğin yerini almasını göz önünde bulundurarak "postmetropolis" kavramını ortaya atmıştır (Soja, 2000: 147; 2002: 286-7). Süper kahraman film evreninde New York'u temsil eden, Süpermen tarafından korunan ve dünyanın en büyük kenti olarak adlandırılan Metropolis'in bütün çağdaş kapitalist kentlere isim olarak kullanılması oldukça dikkat çekicidir ve bu çalışmanın izini sürdüğü bir hakikati ortaya koymaktadır. Aynı şekilde, Soja'nın kentsel imgenin kendi gerçeküstü niteliğinin ağır basmasıyla yeniden yapılanmasına yönelik kullandığı "simsiteler" (benzeşim kentleri) kavramı (Soja, 2002) aynı noktaya işaret etmektedir. Bütün bunların sonucu olarak, Metropolisleri dünya ekonomisinin finansal kontrolörlüğünü yapan karargâhlara benzeten Soja'dan (2000:193) hareketle söylenilecek olursa, süper kahramanlar bu karargahın kurmacadaki komutanlarıdır. Bu noktada Soja'nın "küresel kent" tabiri yerine "postmetropolis"i tercih etmesinin nedeninin, postmodernitenin kentlerin hücrelerine kadar işlediği gerçeği olduğunu unutmamak gerekir (Soja, 1997:19-20). Bu bakımdan "soyut mekân, 'binyılın sonunda' oldukça olağanüstü 'yaratılmış mekânlar'a yol açan kapitalist ilişkilerin yüksek noktasıdır" (Urry, 1999: 43).

Sonuç olarak, adı ister dünya kenti, ister kapitalist kent, isterse postmetropolis olsun, çağdaş küresel kentler seryamenin üsleridir (Taylor, 2000:48). Bundan dolayı küresel kapitalist sistemin dayanak noktalarıdır (Taylor, 2005: 1594). Bu noktadan hareketle "Kent, insanın yarattığı dünyaysa eğer, bundan böyle onun yaşamaya mahkûm olduğu dünyadır; böylece insan kenti inşa ederken, dolaylı olarak kendini yeniden inşa etmektedir" (Park, 1967: 3). Kenti inşa edenin kapitalist sistem olduğu düşünüldüğündeyse kentle birlikte içindeki insanları da inşa ettiği söylenebilir. Foucault'ya tasdik ettirecek olursak kentler, (...) tüm alanlarında iktidara hizmet eden modellere dönüşmüştür (Foucault, 1980: 148).

Buraya kadar, çalışmada sıklıkla kullanılan kapitalist kent kavramının ne anlam ifade ettiği üzerinde duruldu ve kapitalist kentlerle süper kahramanlar ilişkisine kısaca değinildi. Kapitalist kentlerle süper kahramanlar arasındaki ilişkiyi daha derinden ele alabilmek için süper kahraman filmlerinde korunan şehir olan New York'a daha detaylı bakmak gerekmektedir.

### 4.5.3. Kapitalist kentlerin temsilcisi: New York

Küresel kapitalist kentler indekslerine bakıldığında New York her zaman en üst sıralarda çıkar. Dünya ekonomisine yön verme etkinliğinin incelendiği ekonomik göstergelerde, küresel kentlerin politik fonksiyonlarının incelendiği politik göstergelerde, bilim araştırma ve bilginin paylaşımının incelendiği bilgi temelli göstergelerde de New York'un en üst sıralardaki yeri asla değişmez. Yine aynı şekilde kültürel faaliyetler incelendiğinde de, New York en üst sıralardadır. Öyle ki bütün göstergelerin ortalaması alındığında New York açık ara küresel kentlerin lideri durumundadır (Beritan, 2004: 62-70). Küresel kentlerin lideri olan New York'un bütün süper kahraman filmlerinde korunan kentlerin sembolü olması tesadüfi değildir.

Hassler-Forest'ın da belirttiği gibi, Batman'in hamisi olduğu Gotham şehri de, Süpermen'in hamisi olduğu Metropolis de New York'un örtülü sembolleridir ve modern kent hayatını temsil ederler (Hassler-Forest, 2012: 115) Bunun yanında, Metropolis bütün kapitalist yaşam merkezlerinden bir parçayı içinde barındırır. New York nasıl ki küresel kent indekslerinde lider olarak çıkmaktadır, Metropolis de DC'nin süper kahraman film evreninde dünyanın en zengin ve en büyük şehri olarak tasvir edilir. En önemli özelliği küresel bir kent olmasıdır. 6 ilçesi vardır, ilçeleri de New York'u andırmaktadır. En önemli ilçesi New Troy, Manhattan'ı andırmaktadır, iş ve ticaret merkezidir. Gökdelenlerle çevrilidir ve dünyanın en uzun binası Daily Planet burada yer almaktadır. Bu binadaki Daily Planet gazetesi dünyanın en büyük ve en ünlü gazetesidir. Kentte Amerikan futbolu oldukça yaygın ve popülerdir. Süpermen filmlerinde New York şehrine ait, Özgürlük Heykeli, Dünya Ticaret Merkezi, Rockefeller Merkezi, Chrysler Binası, Birleşmiş Milletler Binası, Empire State Binası, Brooklyn Köprüsü, New York Daily Haber merkezi görünmektedir. Central Park kullanılan çekim alanlarından bir başkasıdır. Kentte New York benzeri dört park bulunmaktadır. Dünyanın en büyük teknoloji şirketleri bu kenttedir. Hamilton Teknoloji, Project Cadmus, Stagg Enterprises gibi labarotuvarları büyük bilim merkezleridir. Daily Planet başta olmak üzere çok sayıda gazete ve televizyona ev sahipliği yapmaktadır (bkz. http://dc.wikia.com/wiki/Metropolis). Görüldüğü gibi Metropolis gerek peyzaj ve mimari bakımdan, gerekse kültürel pratikler bakımdan New York'u modelleyerek üretilmiş, Amerikan değerlerinin yüceltildiği bir kapitalist yaşam alanıdır. Diğer süper kahraman

kentlerinde de durum farklı değildir. Batman'in ikametgahı ve kurmaca film evreninde Metropolis'in komşusu olan Gotham City de aynı ilkeler üzerine yaratılmıştır. New Jersey'de bulunduğu söylenen şehir, tıpkı Metropolis gibi New York modellenerek yaratılmıştır. Üretim, pazarlama, ekonomi ve sanatın merkezidir. Çok sayıda müze ve galeriye ev sahipliği yapmaktadır (bkz. http://dc.wikia.com/wiki/Metropolis). Bir diğer süper kahraman Örümcek Adam, doğrudan New Yorkludur ve operasyonlarını bu şehirde yapmaktadır. Kaptan Amerika da Brooklyn, New Yorkludur ve New York'tan başlayarak dünyayı kurtarmaktadır. Thor, Asgard'dan gelmiş New Yorklu olmuş ve New York merkez olmak üzere dünyayı korumaya adanmıştır. Demir Adam, Washington merkezli çalışmaktadır. Wolwerin bile New Yorkludur. Görüldüğü gibi bütün süper kahramanlar bir kenti, özellikle de New York'u himayesine almışlardır. Kapitalist kentlerin sermaye akışının sağlandığı güvenli üsler ve sermayenin merkez karargahları olduğu daha önce bahsedilen varsayımdan hareketle, süper kahramanlar New York'un temsil ettiği kapitalist kentleri korumaya alarak sermayenin güvenli akışını korumaya almış olurlar. Nitekim daha önce belirtildiği gibi, New York, 2008'de "dünya kentleri envanteri" çıkarıldığı çalışmada GaWC araştırmacıları tarafından, dünya kentlerinin ağının hakim iki merkezinden biri olarak alfa şehirler kategorisinde zirvede çıkmıştır (Beritan, 2014).

Öte yandan bu noktada başka bir durum dikkat çekmektedir. Ekonomik, politik, kültürel, teknolojik, ticari etkinlik bakımından zirvede çıkan New York yaşam kalitesi bakımından ilk ona bile girememektedir (Beritan, 2014:62-70). Yaşam kalitesi, kişiyi kuşatan fiziksel koşullarla tatmin olma duygusu arasındaki ilişkilerin tamamıdır (Marans, 2011:1). Yaşam kalitesinin ölçütleri, nesnel göstergeler olarak kabul edilen suç oranları, hava ve çevre kirliliği, iklim koşulları, eğitim imkanları, toplu ulaşım olanakları, kent trafiği, yeşil alanlara erişilebilirlik ve barınma gibi kentle bağıntılı; toplumsal, çevresel, politik ve ekonomiyle ilgili verilerdir (Brown, Bowling ve Flynn, 2004: 14-15). Yaşam kalitesinin diğer ölçütü ise öznel göstergeler olarak kabul edilen, mutluluk, refah, hayattan duyulan memnuniyet gibi insanın algısına dayalı gerçekliklerine ilişkin bireysel hislerin ölçümüne dayalı değişkenlerdir (Tiliouine, 2012:267). Bu ölçütlerden yola çıkarak yaşam kalitesi sıralaması yapıldığında bu alanın önemli kuruluşlardan biri olan EIU'nun sıralamasına göre küresel kentlerden en üstte olanlar Paris on altıncı, Tokyo on sekizincidir. New York ise elli altıncı sıradadır. Bu

araştırmaya göre; suç oranları, terör saldırıları ve ulaşımdaki aksaklıklar gibi başlıklar New York'u bu kadar gerilere iten faktörlerin başında gelmektedir (EIU, 2013:2).

Küresel ya da kapitalist kentlerin lideri olan, süper kahramanların koruduğu sembolik kent olan New York'un yaşam kalitesi bakımından oldukça başarısız olması ve buna rağmen liderliğini sürdürmesi, daha önce bahsi geçen dürtülere hitap etme meselesini gündeme getirmektedir. Şöyle ki, bütün süper kahramanlar her zaman kentin ya da dünyanın geleceğini kurtarma gibi ağır tehditlerle mücadele ederler. Bütün süper kahraman hikayelerinde konu alınan temel mesele hayatta kalma mücadelesidir. Bu bakımdan, süper kahramanlar yukarıda bahsi geçen yaşam kalitesi ölçütlerini geliştirmek için asla mücadele vermezler. Süper kahraman filmleri her şeyi hayatta kalma mücadelesine indirgeyerek, yaşam kalitesi olarak tasnif edilen ve bireylerin kişisel gelişimi için gerekli olan ölçütleri görünmez kılarlar.

Örneğin yeşil alanların artırılması süper kahramanların konusu değildir. Bu noktada, 1997 tarihli *Batman ve Robin* filmi tekrar hatırlanabilir. Filmdeki kötü karakterlerden biri olan Zehirli Sarmaşık filminin başlangıcında kendini bitkileri yok olmaktan kurtarmaya adamış bir doktor olan Pamele Isley'dir. Başlangıçtaki amacı bitkileri korumak ve yaşatmaktır. Oldukça makul bir fikirle yola çıkan Pamele Isley, fazla geçmeden bir laboratuvar kazası ardından Zehirli Sarmaşık'a dönüşür, artık insana benzeyen zehir saçan bir yaratıktır ve hedefi de bitkilerin hakkı olan dünyayı insanların gaspından kurtarmak, tabiatı insansız şekilde yeniden başlatmaktır. *Kara Şövalye Yükseliyor* (2012) filminde daha yeşil dünya için başlatılan proje nükleer bomba üretimiyle sonuçlanır. Bu noktada daha önce de bahsi geçen strateji karşımıza çıkmaktadır. Filmlerin anlatısı, bir karakterin yeşil alanların artırılması talebini insanlığın yok edecek bir tehdide dönüştürür ya da bu tehditle eş anlamlı kılar. Böylece insanların hayatta kalma mücadelesi gibi temel bir sorun ortaya çıkmış olur. Böylesine önemli ve hayati bir mesele varken, hiç kimse yeşil alanların ne kadar olduğuyla haliyle ilgilenemeyecektir. Üstelik yeşil alanların artırılması talebi de tehditle eşleştirilerek terörize edilmiştir. Görüldüğü gibi, yaşam kalitesi ölçütlerinden biri olan yeşil alanlarla ilgili başlayan hikaye nihayetinde dönüp dolaşıp hayatta kalma meselesine indirgenmiştir.

Bu durum bütün süper kahraman filmlerinde geçerlidir. Daha önce belirtildiği gibi insanların temel dürtüsü olan hayatta kalma dürtüsüne hitap eden süper kahraman filmleri, diğer meseleleri görünmez kıldıkları gibi, aynı zamanda bu meseleleri tehditle eşleştirerek olumsuzlarlar. Bu sayede New York yaşam kalitesi bakımından ilk elliye bile giremezken küresel kent olarak liderliğini sürdürür ve dünyanın yönetim merkezlerinden biri olarak kalır ve en fenası da New York sakinlerinin yaşam kalitesiyle ilgili talepleri ve kaygıları örtbas edilir ve daha doğmadan yok edilir. Çünkü en nihayetinde, hayatta kalmakla ilgili bir kavgası olan için diğer bütün meseleler teferruattır ve ilgilenilmeye layık değildir. Böylece Stravrides'in "müşterekleştirmeci ikamet pratikleri" (2016, s. 216) olarak adlandırdığı kent yaşantısının alışkanlıkları hayatta kalma mücadelesine indirgenmiş olur. Bu bakımdan kapitalist kent, kitlelerin birlikte hayatta kalabilmelerinin garanti altına alındıkları yerlerdir. Dolayısıyla, kapitalist kent temel insani değerlerle ilgili kaygıların da unutturulduğu, bütün her şeyin hayvani, ilkel bir içgüdü olan hayatta kalma kavgasına indirgendiği dev bir "survivor" adasıdır. Bu adanın kendine has bir kanun sistemi ve hayat anlayışı olduğu ortadadır ve aşağıda bu mesele detaylı ele alınacaktır.

Öte yandan New York gibi kentlerde hala devam eden bireysel suçların bir bakıma kent hayatının devamlılığı için kontrollü şekilde serbest bırakılan insan faaliyetleri olduğu söylenebilir. Bu bakımdan Vollum ve Adkinson'un, "*Metropolis ve Gotham Kenti Amerikan şehirlerinin ikili yapısını yansıtır, ümit, düzen ve Amerikan rüyasıyla eş zamanlı olarak tehdit, tehlike ve anarşi sunarlar*" (2003:99-100) tespiti önemlidir. Her ne kadar burada çelişki varmış gibi görünse de ikinciler birincilerin ön şartıdır. Nitekim Sennett'e göre, kent hayatının büyük vaadi insanı zenginleştirecek bir anarşi ihtimalıdır (1970: 108). Bu bakımdan bu filmlerde tehdit, anarşi ve tehlikelerle korkutulan kentliler düzene ve Amerikan rüyasına gönüllü şekilde mahkum bırakılır. Zukin'e göre çağdaş kent hayatının en önemli kaynağı yabancılar (bu çalışmadaki karşılığı tehdit) ve güvenlik ihtiyacıdır (Zukin, 2000: 132-142). Tehdit olmadan güvenlik ihtiyacı ortaya çıkamadığı için kontrollü bir tehdit sürdürülebilir bir kent yaşantısı için zaruridir. Süper kahramanların bireysel suçlardan ve bu suçları ortaya çıkaran düzenle değil, kent hayatını tehlikeye atan bağımsız tehlikelerle savaşması da bunun göstergesidir. Nihayetinde bütün süper kahramanlar korudukları kentler üzerinden seyircilere şu mesajı verir: gözetim altındasınız ve bu sayede güvendesiniz. Öte yandan süper kahraman

filmlerinin kentlerle ilgili stratejileri bundan ibaret değildir, aksine daha önce de belirtildiği gibi süper kahramanlar korudukları şehirleri aynı zamanda şekillendirirler.

#### 4.5.4. Süper kahramanlar kentlerin imajını yaratırlar!

Modern kentlerle süper kahraman filmlerinin ilişkisinin bir diğer boyutu da, bu filmler aracılığıyla kentlerin imajının yaratılması ve hatta gerçeğe aykırı yaratılan bu imaj vasıtasıyla kentlerin gerçek görünümlerinin değiştirilmesidir. Soja filmler vasıtasıyla yaratılan şehir imajlarının gerçek şehir algısının yerine geçtiğini iddia eder. Düşüncesini açıklarken Baudrillard'ın simulacrum kuramına başvuran Soja'ya göre, medya aygıtları vasıtasıyla empoze edilen hayali kent yaşantılarının göz alıcı şaşaası, şehrin gerçek fiziki, sosyal ve ekonomik durumunu örtbas eder (2002:194). Yine Soja'nın tespitiyle, anlatılarla mekanlar düzenlenebilir (De Certeau, 2014: 115). Castells'in "kollektif yabancılaşma mekanı" olarak adlandırdığı seyretme eyleminin yapıldığı görüntü mekanları (Morley ve Robins, 1997: 56) aynı zamanda özellikle de kente dair yeni görüntü yaratma mekanlarıdır.

Bu sayede, süper kahramanların New York'un şahsında kapitalist kent yaşantılarının koruyucusu olmaları ve sürekli New York ve dolayısıyla benzeri büyük kentler üzerine yeni ve kurmaca imajlar yaratmaları, şehirlerin kitlelerin zihninde tekrardan ve gerçekte doğru olmayan kurmaca bir şekilde yeniden inşa edilmesine imkan tanır. Bu aynı zamanda ticari bir faaliyettir. Hassler-Forest'ın vurgusuyla turistler için güvenli, temiz ve olağanüstü bir imaj yaratarak, turistleri New York'a gelmeye kolaylıkla ikna eder. Böylece şehir cazip bir tüketim ürünü olarak medya organları vasıtasıyla yeniden icat edilir. Bu imaja doğrudan zarar verebilecek görseller, örneğin 11 Eylül Saldırıları sonrası İkiz Kuleler, filmlerde asla gösterilmez (Hassler-Forest, 2010:118). Daha sonra detaylı ele alınacağı üzere, bu aynı zamanda kitleleri yaşadıkları travmadan uzak tutma çabasıdır.

Öte yandan süper kahraman figürü, modern kentlerin mimarisiyle ve peyzajıyla ayrılamaz biçimde bütünleşiktir (Hassler-Forest, 2010:13). Kent temsilinin araçları olarak, Amerikan kent yaşantısını yüceltirler, aynı zamanda kent yaşantısına ait kaygı, endişe ve korkularla yüzleşerek çözüm üretirler. Süper kahraman filmlerinde kentlerin görünümleri her ne kadar değişiyor görünse de, Hassler-Forest'ın ifadesiyle, değişen yalnızca tıpkı süper

kahramanlarda olduğu gibi kostüm ve detaylardır, modern kent yaşantısını temsil eden New York kent hayatı ilk süper kahraman çizgi romanından son süper kahraman filmine kadar ana esasını korur (Hassler-Forest, 2010:118). Bu esasın özünü modern kent yaşantısının kapitalist bir "üretim" sonucu ortaya çıkmış "kurmaca" bir yaşam olmasında aramak yanlış olmayacaktır. Yine bununla birlikte kurmacayla gerçeğin birbirine karıştığı görüntüleri kullanan süper kahraman filmleri için Kearney'ın gerçek olanla hayal ürünü olan artık birbirinden ayırt edilemez hale gelmiştir ifadesi geçerlidir. Kearneyden devam edecek olursak, bu görüntülerin sürekli varlığı ile görüntü endüstrisi, fiziksel dünyanın yanı sıra psişik dünyamızı da sömürgeleştirmektedir (Akt.: Morley ve Robins, 1997: 64). Bu sömürünün de altında kentlerin sermaye ve imaj bekçiliği yatmaktadır.

Kentsel mekanları süper kahraman filmleri vb. popüler kültür ürünleriyle dönüştüren küresel sermaye, ulus ötesi ticari faaliyetin devamlılığını sağlarken küresel kentler üzerinden mevcut dijital teknolojileri kullanarak merkezin dışında kalan coğrafyalarla eş zamanlı bir ilişki kurabilir (Sassen, 2000: 65-72). Küresel kentler, anahtar merkezler (Sassen, 2003:197) ve stratejik düğüm noktaları olarak sermayenin küresel çapta akışkan bir şekilde hareket etmesini ve bu sürecin kontrolünü sağlayan dijital otobanlardır (Sassen, 2002:13). Süper kahramanların da sınır tanımadan sermayenin akışı için bütün dünyada faaliyet gösterdiği gerçeğinden yola çıkacak olursak, kapitalist kentlerle süper kahramanların benzer işleve sahip olduğu görülebilir. Süper kahramanlar sermaye önüne çıkan engelleri ortadan kaldırırken, gerektiği yerde sermayenin yuvalandığı merkezler olan kentlerin imajlarını da düzenlerler. Öte yandan bütün bu faaliyetler sanal ya da kurmaca mekanlarla gerçek mekanların karışımına neden olur, aynı zamanda bunu hedefler.

Bu noktada Robins'e başvuracak olursak, Robins'e göre sanal gerçeklik "alernatif bir toplum değil, topluma alternatif bir durum" hedefler, bu durum içinde tarih dondurulmuş ve dünya sentetik kılınmıştır (1999: 164). Yine aynı şekilde sanal gerçeklik normalde rüyalar ve hayal gücüyle ilişkili olan sınırsız memnuniyeti yaratır, teknoloji mutlak hakimiyet fantazileriyle beslenir (Robins, 1999: 148). Virilio bunu gerçek kentlerin sanal kentlere dönüşümü olarak yorumlar (Virilio, 2003: 15). Bu durumda yerel kentler artık mahalleden ibarettir ve merkezsiz ve çevresi belli olmayan bir "dünya meta-kenti"nin bir semtidir

(Virilio, 2003: 16). Soja'nın gerçek ve hayal dünyası arasında konumlandırarak "üçüncü mekan" olarak adlandırdığı bu yerler (2007: 3) süper kahraman vb. popüler kültür ürünlerinin tasarımı sonucu ortaya çıkar.

#### 4.5.5. Süper kahramanlar kentlilere acziyetini unutturur!

Süper kahramanların kapitalist kentleri koruması ve kentlerin imajını koruması yanında başka hayati bir işlevi daha vardır. Eco'ya göre, süper kahramanlar, fiziksel aktivitelerden yoksun bırakılmış ve makinelerin gücü karşısında aciz kalmış insanların güç istencini karşılar. Postmodern zamanlarda makinelere bağımlı yaşamaya mecbur edilmiş bireyler böylece bu acizliklerinden kaçış yolu olarak süper kahraman geleneğine sarılırlar (Eco, 1972: 14-22). Özellikle de post-modern kent yaşantısında gökdelenlerin arasındaki dar caddelerde kaybolup gitmiş ve bir bakıma fiziksel olarak kentlerin mimarisine yenilmiş ve bu mimari içinde aciz kalmış dev kitleler için süper kahramanlar bir tür kendini gerçekleştirme yöntemidir. Bukatman'ın ifadesiyle, süper kahramanlar yoluyla insanlar, kent hayatının yarattığı zemin seviyesindeki yaşama mecburiyetinden kurtulurlar (Bukatman, 2003: 188). Bütün süper kahramanların uçma, zıplama ya da bir şekilde yüksek binları aşma kabiliyeti olmasının temelinde insanların bu eylemlere duydukları ihtiyaç yatmaktadır. Süper kahramanların kent yaşantısını paylaşan bireyler arasında bu kadar popüler olmasının nedeni, binalar ve kentin insanları zemine mahkum eden mimarisinden kurtulmaya yönelik fantazilerini uçarak, zıplayarak, ağ atarak, ya da tırmanarak yerine getirerek hayal edilen bir "katharsis" anını daimi olarak gerçekleştirmeleri vardır. Bu bakımdan Süpermen'in sloganının "*bir insanın uçabileceğine inanacaksınız*" olması tesadüf değildir. Bundan dolayı süper kahramanlar modern kapitalist kent hayatının ayrılmaz bir parçası olan dikey yapılanmadan dolayı dev yapılar arasında kaybolup gitmiş ve kendini acz içinde hisseden kentli insanlar için bir tür rahatlama aracıdır. Süper kahramanlarla özdeşleşen kitleler, süper kahramanlar sayesinde kent yaşantısının dev binalarına hakim olur, Süpermen ve Demir Adam gibi uçarak onları aşar, Örümcek Adam ve Batman gibi tırmanarak ve ağ atarak geçer, hatta gerektiğinde Hulk ve diğer pek çok süper kahraman gibi yıkar, yok eder. Böylece, kent yaşantısında gerçek hüküm sahibinin mimari değil, süper kahramanlar dolayısıyla bireyler olduğu iddiası filmlerin alt metinlerinde işlenir.

Öte yandan yine bununla ilgili olarak, kentin dev kitlelerden müteşekkil kalabalık yığınları arasında kaybolup giden insanlar artık birbirinin aynısıdır ve Pessoa'nın tabiriyle insana en fazla ızdırap veren "... *farklı olmamanın acısı*..."dır (Pessoa, 2015:256). Yine aynı şekilde Simmel'in ifadesiyle modern hayatın en derin problemleri kişinin varlığının özerkliğini ve bireyselliğini muhafaza etme iddiasından kaynaklanmaktadır (Simmel, 1950: 409).

Bu bakımdan kapitalist kentlerin birbiri üstüne binen ve aynılaşan kent yaşantılarında biricikliğini yitiren birey için süper kahramanlık ayırt edici bir faaliyet olarak işlev görür. Bundan dolayı, bütün süper kahramanların kendilerine has maske, kostüm vb. bir sembolü vardır ve süper kahramanlar kitlelerden ayrılır, tamamen "biricik"tirler. Bu noktada Benjamin'in "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı*" (1936) isimli daha önce bahsi geçen makalesi akla gelmektedir. Benjamin bu çalışmasında sanat yapıtının yeniden üretim imkanlarıyla biricikliğini kaybettiğinden bahseder. Kapitalist kent yaşantısının inşaasıyla birlikte, kentli insanların yaşantılarının da aynılaştığı ve birbirini kopyaladığı göz önünde bulundurulduğunda, aynı şey kent yaşantısı için de söylenebilir. Daha önce kültür endüstrisi eleştirilerinde bahsi geçtiği üzere, çağdaş kentli insanlar yeme içme pratiklerinden, gezme pratiklerine kadar aynı hayatları tekrarlamaktadır, üstelik bilhassa da dikey mimarinin sonucu olarak bu hayatlar iç içe geçmiş ve insan yaşantısı ve deneyimleri biricikliğini yitirmiş ve bu yitirilen "ayırt edici birey vasfı" herkes tarafından hissedilebilir hale gelmiştir. Farklılık imkanları yok olmuş kentli insanlar seri üretim sonucu ortaya çıkan aynı tip deneyimleri paylaşmaktadır. Bu deneyimlerde sinema, fast food kültürü, marka alışverişi, yiyecek içecek kültürü, eğlence pratikleri, mimari ve yaşam alanları başı çekmektedir. Çağdaş kapitalist kent yaşantısının sonucu olarak ortaya çıkan bu "aynılığa" çözüm yine kapitalizmin içinden, Hollywood'dan gelir. Yukarıda bahsedildiği şekilde, süper kahramanlar kitleler içinde farklılığı temsil ederek seyircilere özdeşleşme yoluyla sahte de olsa bir farklılık imkanı verir. Bütün süper kahraman filmlerinde süper kahramanlara yönelik olarak yapılan "kalabalıklar içinde yalnız" ya da "kalabalıklar içinde farklı" vurgusu buna yöneliktir. Üstelik, bütün süper kahramanların gerçek kimlikleriyle toplumsal rollerini kusursuz bir şekilde sürdürürken, aynı zamanda maskeli kimlikleriyle farklı bir yaşam sürdürmeleri de üretilen bu aynılığa yönelik bir çözümdür. Mesaj açıktır: kentli insanlar, çağdaş kent yaşantısının dolayısıyla kapitalizmin

kendilerine biçtiği rolü yerine getirirken de kendilerini farklı, yani "biricik" kılabilir. Bu noktada daha önce özdeşleşme bahsinde geçen süreçlerle birlikte düşünüldüğünde, süper kahramanlarla özdeşleşmesi muhtemel olan kitlelerin farklılık talebi fantazi dünyasında karşılanır ve kitleler bu şekilde dolaylı yoldan tatmin edilir. Böylece kitleler aynılık içinde farklılık duygusunu yaşayarak, sahte bir ayırt edici benlik inşasına girişir. İnşa edilen bu benlik kentli insanlara rollerine devam etmesi için gereken gücü vermeye yetecektir. Kent yaşantısının hiç boşluk bırakmayan hızı içinde kentlilerin daha fazlasını düşünmeye vakti bile olmayacaktır.

Bu noktada Paul Virilio'nun hız kuramına başvurmak yararlı olacaktır. Virilio'ya göre, günümüzdeki bütün araştırmaların merkezine hızı almak gerekmektedir (akt. Kellner, 1999: 104). Virilio, modern çağın ancak hız kavramını temel alan bir teoriyle anlaşabileceğini ileri sürer. Hız; toplumsal, politik, ekonomik, askeri ve kentsel bütün alanları kuşatan bir mantıktır. Sonuç olarak modern toplumun temelinde ekonomik dönüşümler değil, bütün alanları ilgilendiren yeni bir hız mantığı vardır (akt. Armitage, 2000: 2). Virilio'ya göre, modern çağda hız dünyanın genel yasası haline gelmiştir ve hareketsizlik ölüm anlamına gelmektedir (Virilio, 1998: 69). Savaşlar "*zaman savaşı*"dır (Virilio, 1998: 51). Artık askeri mantık mesafelerin kısalmasına odaklanmıştır, ülke toprakları anlamını kaybetmiştir (Virilio, 1998: 127). Modern kent mekânsal akışkanlıktaki hızlanmaya odaklanan yeni bir mimari yapı olarak kurulmuştur (Armitage, 2017: 314). Bundan dolayı "*hız batının umududur*" (Virilio, 1998:59). Küreselleşmeyle birlikte mekanın sonu gelmiş, anında gerçekleşen dünyasal iletişim sayesinde tele-kıtalar ortaya çıkmıştır (Virilio, 2003: 13). Bu yeni uygarlık türü de ekonomik olmaktan ziyade askeridir (Virilio, 1998: 16).

Bütün bu görüşlerin ışığında süper kahraman filmlerine bakıldığında bütün süper kahramanların hızlı olduğu görülecektir. Süper kahramanların tamamının hızlı olması ve hızı bir silah olarak kullanmaları Virilio'nun görüşleriyle birebir örtüşmektedir. Öte yandan, hızın kapitalist kentlerin temel yasalarından biri olması, ki bu yasalar aslında ulus ötesi şirketlerin yasalarıdır ve aşağıda detaylı incelenecektir, daha önce bahsi geçen dürtülere hitap etmeyle de doğrudan ilgilidir. Kapitalist kent yaşantıları her şeyi amansız bir hızın içine sokarak insanları

sürekli bir yere yetişme durumuna sokar, bu sürekli hız gerektiren hareket hali düşünceyi de engellemektedir.

Öte yandan benzer şekilde, süper kahramanların kentlerle girdikleri ilişkinin korumacı doğası karakterlerinin ve yeteneklerinin doğrudan bir parçasıdır. Süper kahramanlar "atandıkları" şehri gözetip kollarlar. Bu noktada Jeremy Bentham'ın panaptikon teorisine başvurmak kentlerle süper kahramanların ilişkisini anlamaya yardımcı olacaktır. Bentham'ın ortaya attığı panaptikon fikri, bir hapishane modelidir. Bu modele göre, hapishanenin ortasında yüksek bir gözetleme kulesi vardır, bu kulede bulunan kişi herkesi görebilmektedir, ancak mahkumlar kulenin içini göremezler, bundan dolayı sürekli gözetlendikleri vehmine kapılıp oto kontrol sistemiyle kendilerini dizginler ve kurallara aykırı hareket etmezler (akt. Foucault, 1980).

Bentham'dan yola çıkan Foucault'ya göre, çağdaş batı dünyası bu panoptikon anlayışına uygun hapishane modeline göre yapılanmıştır; fabrikalar, okullar, hastaneler, akıl hastaneleri, idari binalar bireyleri dikkatli bir şekilde takip eden ve hayatlarını düzenleyen dev bir şebeke yaratmıştır. Üretilen şehir imajının merkeze alınmasıyla birlikte, hapis imgeleri gözden kaçırılır ve nihayet tümüyle yok edilir, ancak tam bir disiplin duygusu bireyin içine tümüyle yerleştirilmiştir. Foucault'dan devam edecek olursak, Foucault'ya göre, hükmedenin bakışı olan panoptikon, görülmeden görmeye muktedirdir. Modern tıp dinle eşleştirildiği taktirde tanrının bakışıdır. Tanrı her an görürken, hiçbir zaman görülmez. Bakış iktidarı temsil eder, bakılan ise nesnedir. Bu bakımdan erkeğin bakışı panoptiktir, kadın ise bakılan olup nesneleşir (1995: 228, 298). Süper kahraman filmlerinde süper kahramanların sürekli yüksek yerlerden sokak ve caddeleri gözetlemesi, filmdeki sıradan insanların süper kahramanların bir yerlerde onları gözetliyor olduklarından haberdar olması panoptik bakışla eşleşir. Foucault'nun "büyük bir gözaltı" sistemi olarak tanımladığı modern iktidar (1992) böylece gerçekleşmiş olur. Süper kahramanlar görülmeden sürekli gözlerler. Gözetledikleri şeyi nesneye dönüştürürler, üstelik çok çarpıcı bir şekilde tamamına yakını erkektir ve bu gözetleme yakından bakıldığında faaliyeti bazı yönlerden "röntgencilik"le eş değerdir. Örneğin 1978 tarihli *Süpermen* filminde, Süpermen özel yeteneklerini kullanarak sevgilisi Lois Lane'nin iç çamaşırlarını görür. Bu noktada Mulvey'nin *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*

(1975) çalışmasına başvurulabilir. Mulvey'e göre sinemada bakıştan çıkan bir erkek hazzıdır, eril bakışın röntgenci hazzı filmlerde sürekli tekrarlanmaktadır, Hollywood filmlerinde kadınlar bu bakışa göre yapılandırılmış ve bundan dolayı filmlerde kadınlar eril gözün hazzına yönelik seyirlik nesneler olarak teşhir edilir. Mulvey'den yola çıkarak süper kahraman filmlerine bakacak olursak, bu çalışmada konu alınan bütün süper kahramanlar erkektir ve tamamının eril hazzını tatmin edecek seyir nesnesi olarak sevgilileri vardır. Tehdit odaklı bir araştırma yapılan bu çalışmada konu alınan bütün filmleri eril bakış ve haz üzerinden detaylıca ele almak bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır, ancak burada eril bakış ve hazzın temsilcisi olarak çok çarpıcı bir örneğe yer verilebilir.

*Thor: Karanlık Dünya* (2013) filminde köken itibarıyla Asgardlı bir tanrı olan süper kahraman Thor önceki filmde (*Thor*, 2011) aşık olduğu Jane Foster'i Asgard gezegeninden kainattaki bütün canlıları görme kabiliyeti olan Heimdall sayesinde sürekli gözetlemektedir. Foster'in ise gözetlendiğinden haberi yoktur. Görülmeden gözetleyen Thor, sevdiği kadın olan Foster'i bakışının hazza dönük bir nesnesine dönüştürmüştür ve bu sayede dişiliği kontrol altına almıştır, aynı zamanda kastrasyon korkusundan da kurtulmuştur. Fakat filmin ilerleyen dakikalarında beklenmedik bir şey olur. Foster filmin konusunu da teşkil eden ve Thor'un da gündeminde olan dünyaların yakınsaması hadisesini araştırmaktadır. Bu araştırmayı yaparken başını belaya sokacaktır. İlk göze çarpan Foster'ın kendisine biçilen rolün dışına çıktığı için ve erkeklerin meselesine müdahil olduğu için cezalandırıldığıdır. Ancak mesaj bu kadarla kalmaz. Foster araştırmayı yaparken uzaya çekilir ve içine "aether" adında enerji şeklinde bir madde nüfuz eder. Aether kötülüğü temsil etmektedir ve bir beden bulduğu için canlanmış ve bu sayede gönderdiği sinyalle kötülüğün savaşçıları olan Kara Elfler'i uyandırmıştır. Şeytani enerjinin bir kadın bedenine yerleşmesi ve bu sayede evrendeki kötülüğün uyanması, eril görüşün dişilliğe yönelik yaklaşımını ortaya koyar. Üstelik şeytani enerjiyle birleştiğinde Thor'un görüşünden çıkmıştır. Yani artık gözetlenemez olmuştur. Kadının eril bakış tarafından gözetlenememesi şeytani bir etkinin altına girmiş olmasıyla eşleştirilmiştir. Gözetlenemeyen ve dolayısıyla kontrol edilemeyen dişillik bütün kötülüklerin kaynağı olarak sunulmuştur. Bu aynı zamanda eril bakışın, kontrolden ve gözetimden kaçmış olan dişilikten ve onun imlediği kastrasyondan ne denli korktuğunu da ortaya koyar.

Nitekim yıllarca uzaydan Foster'ı gözetlemekle yetinen Thor, aşık olmasına rağmen hiçbir şekilde Foster'ın yanına gelme ihtiyacı duymamış, hatta dünyaya gelmesine rağmen Foster'ı görmemişken, ne zaman ki Foster, Thor'un görüş açısından kaybolur, yani kontrolden ve gözetimden çıkar, Thor hemen Foster'ı görmek için dünyaya gelir. Her ne kadar Foster'a öyle olduğunu iddia etse de, bu aşkın değil korkunun eseridir. Gözetimden kaçan ve başka güçlerin tesiri altına giren dişilik tekrar kontrol altına alınmalıdır. Thor, Foster'ı ilk gördüğünde de bu kontrolsüzlük kendini gösterir, Foster'ın içine nüfuz eden enerji ondan bağımsız olarak etraftaki her şeyi savurup atar. Böylece Thor, Foster'ın "anormal" olduğundan emin olur. Çünkü Foster'ın içinde kontrol edemediği bir enerji vardır ve bu enerji Thor'u eril bakışın görsel hazzından mahrum etmektedir. O halde Foster tedavi edilmeli ve tekrar haz nesnesi olarak kurgulanmalıdır. Bu sebeple Thor, Foster'ı yanına alarak Asgard'a getirir ve şifacıya teslim ederek içindeki "şeytani" enerjiyi çıkarmasını ister. Öte yandan Kara Elfler'in lideri olan Malekith Aether maddesinin Asgar'a götürüldüğünü hisseder ve maddeyi geri almak için harekete geçer. Bu anlatıda bu enerjinin doğum yetisini imlediği de görülmektedir. Nitekim Kara Elfler ve Thor aynı madde için çarpışmaktadır ve bu madde bir kadının karnındadır. Üstelik bu madde Foster'ı gözetlenemez ve kontrol edilemez yapması yanında, "doğuramaz" hale de getirmiştir. Bundan dolayı, Thor'un ataerkil dünyasında anne makamında olan Foster, olması gereken yeri terk etmiştir ve bir bakıma şeytani güçlerle ilişkiye girmiş ve böylece Thor'un babalığını da hedef almıştır. Hem kastrasyon hem de onunla bağlantılı olarak eril iktidarın kaybedilmesi bakımından Thor'a yönelik tehditler çok yönlüdür. Thor'un bütün tehditlerden korunmasının tek yolu, Foster'in içine nüfuz etmiş olan kötü enerji Aether'i çıkarıp atmak ve bu sayede kadının geleneksel rolüne ve dolayısıyla erkeğin rolüne de yapılan bu saldırıyı bertaraf etmektir. Nihayetinde Foster'ın içine nüfuz edilmiş madde çıkarılır ve böylece dişilik tekrar gözetim ve denetim altına alınarak güvenli kılınmış olur. Üstelik dişiliğin kontrol altına alınmasıyla bütün kainatı tehdit eden tehlike de bertaraf edilmiştir. Nitekim kadının geleneceksel doğurgan rolü de tekrardan kazanılmış ve korunmuş olur. Böylece eril bakışın görsel haz nesnesi olarak dişilik tekrar kurulur. Ancak kontrolden çıkmış dişiliğin tehlikelerini gören Thor ya da eril bakış, bu kez daha sıkı bir denetime ihtiyaç duymaktadır. Bu sebeple Thor babasının tahtını reddederek "büyük bir kral olmak yerine iyi bir adam olmayı" seçer. Nasıl ki kadın geleneksel rolüne itilmiş ve "kötü

enerjiden” arındırılmışsa, böylece erkek de ataerkil düzendeki konumuna itilir. Böylece Thor, tekrardan bakışın nesnesi kıldığı sevdiği kadının yanına dönerken eril iktidarı seçmiş, politik iktidardan bu uğurda vazgeçmiştir. Üstelik vazgeçtiği güç bütün evrenin yönetimidir. Görüldüğü gibi sistem herkesi belirlenen rolleri gönüllü bir rızayla kabul etmesi için değişik ikna stratejilerine başvurmaktadır. Herkesin gözetlendiği bu sistemde her şey, bilhassa da dişilik kontrol altında tutulmalıdır.

Buna ek olarak, süper kahramanların gözetimci yerine geçtiği bu sistem Foucault’nun Panoptikon için yaptığı, “görülmeden gözetleme” (2000:296), “denetçiler ve sakinler” (Bauman, 2006: 43), “iktidarın otomatikleşmesi” (Foucault, 2000: 298), “yapay mekanda ortaya çıkan iktidar” (Foucault, 2000: 303), “gözetim toplumu” (Foucault, 2000: 318) tespitlerinde karşılığını bulur.

Süper kahramanların kullandığı gözetleme teknolojisi, neoliberal toplumda güvenlik için gerekli olan gözetleme ve denetleme amaçlı faaliyetleri temsil eder (Hassler-Forest, 2012:185). Böylece süper kahramanların şehri ve kitleleri sürekli teftiş edip gözetim altında tutması, topluma yönelik tehditlerin yok edilmesi, kent yaşantısında güvenlik amacıyla kullanılan güvenlik kameraları vb. denetim ve gözetim aygıtlarının meşru kılınmasına yol açar. Nihayetinde ortaya çıkan sonuç şudur: kitleler kendi güvenlikleri için gözetim altında tutulmalı ve her an izlenmelidir. Süper kahramanlar bu iddiayı meşrulaştırırken, her sokağa bir güvenlik kamerası yerleştirilmesine kimsenin itirazı olmaz ve hatta evlerin içine kadar güvenlik amaçlı gözetim aygıtları uzanır. Hassler-Forest’ın vurgusuyla ifade edilecek olursa süper kahraman film anlatıları yoluyla, eril güç figürlerinin, kitleleri gözetim altında tutmasının toplum yararına olduğu savı işlenerek, çağdaş gözetim aygıtlarının kitleler tarafından rahatlıkla kabulü sağlanır (2012: 186). Böylece görülmeden gözetleyen iktidar aygıtı, süper kahramanlar sayesinde otomatikleşmiş ve gözetim toplumu gönüllü bir şekilde benimsetilmiş olur. Bütün Süpermenlerin çatıların üstüne çıkacak bir yeteneği (uçma, zıplama, ya da tırmanma) bu gözetleme ve hakimiyet ihtiyacının bir ürünüdür.

Sonuç olarak, bütünüyle bakıldığında, süper kahraman filmlerindeki tehditler Amerikan kent yaşantısına yöneliktir. Evreler şu şekilde de okunabilir, New York,

Metropolis, Gotham gibi kapitalist pratikler üzerine kurulu, popüler kültür mamülü kentlerin kapitalist düzenleri saldırıya uğrar, kentlerin bekçisi olarak kurgulanmış süper kahramanlar, Metropolis için Süpermen, Gotham için Batman, New York için Thor, Demir Adam ve Örümcek Adam, Kaptan Amerika harekete geçer ve tehdidi yok eder. Kent yaşantıları süper kahramanlarla muhafaza edilir. Kentler kapitalist pratiklerin yaşatıldığı mekanlar olarak dokunulmazdır ve bunun için bütün süper kahramanlar kentleri korur. Bununla birlikte süper kahramanlar kentlerin imajını da yaratırlar ve kentlileri, kent hayatının yarattığı aynılık ve güçsüzlük duygusundan kurtarırlar. Bütün buraya kadar olan kısımda görülen bu işleyişin görünmeyen yüzü ise ulus ötesi şirketlerdir. Kapitalist kentin işleyişi, süper kahraman filmlerinin işlevleri tesadüfi olmayıp bir aklın ürünüdür ve bu akıl, sistem olarak adlandırdığımız modern dünyadaki bütün iktidarı elinde tutan ulus ötesi şirketlere aittir.

## 4.6. SİSTEMİN BEYNİ: ULUS ÖTESİ ŞİRKETLER

Buraya kadar kapitalist kentler ve kapitalist kentlerin süper kahramanlarla ilişkisi üzerinde duruldu ve kapitalist kentlerin yönetiminin ulus ötesi şirketlerde olduğundan bahsedildi. Bu bölümde ulus ötesi şirketlerin gerçek dünyada ve süper kahraman film evrenindeki yeri ve işlevi ele alınacaktır. Daha önce bahsedildiği üzere ulus ötesi şirketler kapitalist kentleri kontrol etmekte ve yönetmektedir. Bu, gerçekle kurmacanın iç içe geçmiş olduğu süper kahraman filmleri için de geçerlidir. Ancak filmlere geçmeden önce gerçek dünyada ulus ötesi şirketlerin etkinliği ve bu etkinliğin kökenlerine değinmek faydalı olacaktır. Öncelikle belirtmek gerekir ki ulus ötesi şirketler sonradan değinileceği gibi sermaye etrafında örgütlenmiş profesyoneller topluluğudur. Oldukça dar, elit ve eğitimli olan bu sınıfın dünya politikalarına nasıl yön verebilecek kabiliyete eriştiklerinin cevabı Amerika'nın yakın tarihinde gizlidir. Nitekim Amerika'da geçtiğimiz yüz yılda elitlerin dünyayı yönetmesi fikri savunulmuş ve büyük oranda kabul görmüştür.

Bu fikri savunan düşünürlerden biri olan Trotter, toplumun, yozlaşmadan korunmasının tek yolunun bilinçli ve eğitimli bireylerin toplum içgüdüsünü yöneten kuvvetler üzerinde etkili bir müdahale bulunmasından geçtiğini savunur (1916:247). Bu noktada daha önce bahsi geçen, süper kahraman filmlerinin insanların içgüdülerine hitap ettiği tezimiz akla gelmektedir. Görüldüğü gibi, geçen yüzyılın başında Amerika'da içgüdülerin seçkin bir

azınlık tarafından denetlenmesi ve yönetilmesi, toplumların da bu sayede kontrol altında tutulması gerektiği savunulmuştur. Bu fikrin mücitlerinden biri olan Bernays'in fikirlerinden etkilenerek Trotter'in fikrini geliştiren Martin daha da ileri bir iddiada bulunur. Martin içgüdülerin, çağdaş yaşamın dinamiklerini değiştirebilecek güçte olduğu ve dolayısıyla medeniyete karşı potansiyel bir tehdit oluşturduğundan yola çıkarak, entelektüel seçkinler sınıfının, mevcut toplumsal düzeni muhafaza etmek adına bu içgüdüleri denetim altına alması ve manipüle etmesi gerektiğini ileri sürer. Martin burdan yola çıkarak, gerekirse her bir değerden feragat ederek çoğunluğun bizim tarafımızda olduklarını hayal etmelerini sağlamalıyız, diye iddiasını sürdürür (1920:7). Görüldüğü gibi oldukça erken tarihlerde gündeme gelen içgüdüler üzerinden toplumu yönetme, bu fikirlerden sonra ortaya çıkan süper kahraman çizgi romanı ve filmlerinde karşılığını bulacaktır. Nitekim Ross'un da dediği gibi kitle iletişim araçları sayesinde bir şok, artık eş zamanlı hale getirebilmektedir. Geniş kitleler aynı öfkeyi, tehlikeyi, çoşkuyu veya dehşeti aynı anda paylaşabilmektedir, halkın kendi üyelerinin bireyselliğini yuttuğu bu süreç kitlenin ortak hislerle hislenmesine neden olmaktadır (Ross, 1908:63).

Daha önce bahsi geçen "şok doktrini" bu noktada "bir şokun eş zamanlı olarak yayılması" olarak karşımıza çıkar. Bir şokun, ya da tehdidin bu çalışmada konu alınan süper kahraman filmleri üzerinden tekrar tekrar seyirciye yayılmasının kökenleri görüldüğü gibi fikri bir temele oturmaktadır. Bu tezler Amerikan siyasetinde karşılığını bulmuştur. 1915 yılı gibi erken bir tarihde ABD Kamu Bilgilendirme Komitesi (Committe on Public Information-CPI) kurulmuş ve kamuoyunu bilgilendirme çalışmaları sistematik bir çatı altında toplanmıştır. Bu komite Amerika'da siyasi bir aklın kamuoyunu şekillendirmek için tesis ettiği ilk kuruluştur. Bu komite 1. Dünya Savaşı öncesinde kamuoyunu savaşa girmeye hazırlamak için her türlü sistematik propaganda faaliyetinde bulunmuş ve kısa bir süre sonra kurulacak olan Propaganda Bakanlık'ına zemin hazırlamıştır (Ewen, 1996:104).

Savaş sırasındaki bu faaliyetlerin üzerine bir iş adamı olan Babson 1921'de "*Savaş bize propagandanın gücünü öğretmiştir. Artık, Amerikan halkına satacak bir şeyimiz olduğunda, onu nasıl satacağımızı biliyoruz*" (Ewen, 1996:131) demiştir. Bu itiraf pek çok bakımdan önemlidir ve ulus ötesi şirketlerin stratejelerinin temelinde edinilmiş bu kabiliyet

yatmaktadır. Her şeyden önce daha 1. Dünya Savaşı öncesi görülmüştür ki, kendi alanında uzmanlaşmış seçkin bir grup kamuoyunu şekillendirmelidir ve toplumsal hayata yön verecek bu "görünmez mühendisler" toplumun tutum ve düşünce tarzını etkilemek için kullanılabilecek iletişim tekniklerine ve araçlara tam anlamıyla hakim olmalıdır (Ewen, 1996). Bu araçlardan birinin çizgi romanlar, çizgi romanlarda ve sonra beyaz perdede ortaya çıkan süper kahramanlar olduğunu söylemek iddialı bir varsayım olmayacaktır. Süper kahraman çizgi romanlarının Amerika'daki bu tartışmalardan hemen sonra ortaya çıkmaları da tesadüf değildir, aşağıda detaylı ele alınacağı üzere Süper kahramanlar aynı zamanda bir satış rehberidirler ve toplumlara her tür algıyı ve yaşam biçimini pazarlamak için oldukça işlevsel olarak kullanılırlar.

Ulus ötesi şirketlerin dünya yönetimindeki etkinliğinin fikrî temellerini Amerika'da aramaya devam edecek olursak, hemen Birinci Dünya Savaşı sonrası fikirleriyle Amerika'da gündem yaratan ve 1920'lerin en etkin kuramcıları olan Walter Lippmann ve Lippmann'ın görüşlerinden etkilenerek bu görüşleri pratik anlamda hayata geçiren Edward L. Bernays'ı buluruz. Lippman, Freud'un insanın bilinçdışı ilkel güdüleri olduğundan hareketle, kitlelere bakar ve geniş halk yığınlarında gördüğünün "şaşkın sürü"lerden ibaret olmalarıdır" kanısına varır. Aşağıda detaylı ele alınacak bu şaşkın sürü halkın çoğunluğunu oluşturan eğitilmemiş bir yığındır ve demokrasideki işlevi seyretmektir. İcra ise seçkin, eğitimli sınırlı sayıdaki bireylere ait olmalıdır. Bu seçkin kesim "şaşkın sürü"yü rıza üretimiyle yönlendirerek hem liderlerin önünde engel olmasına imkan tanımamalı, hem de demokrasiyi garanti altına almalıdır (Lipmann, 1993: 134-139). Aynı şekilde Bernays da, kitlelerin kontrolden çıkarak yüksek/zengin toplum katmanlarına karşı potansiyel bir tehdit oluşturduğundan hareketle, elit kesimleri hak itaatini mümkün kılacak bilimsel yöntemleri kullanmalarını önermiştir (Bernays, 1928:9). Bulunan bu yöntemlerden biri de kamuoyu yönlendirmesi yapan uzmanların, özel şirketlerin projelerini pazarlarken kendilerini birer "gerçek dağıtıcısı" olarak sunmalarıdır (Curtis, 2002). Buraya kadar görüldüğü gibi, kitlelerin, özellikle de kapitalist kentlerdeki geniş kitlelerin dar, elit ve eğitimli bir grup tarafından içgüdüleri kullanılarak yönetilmesi gerektiği çok önceleri savunulmuş ve bu pratikte de karşılık bulmuştur. Bu sayede kapitalist kentleri (süper kahraman filmlerindekiler de dahil) ve dolayısıyla dünya siyasetini yöneten ulus ötesi şirketlerin dünya hakimiyetinin temelleri atılmıştır.

Mevcut duruma bakılacak olursa, Castells'in de belirttiği gibi dünyanın kaderi küçük bir seçkinler grubunun elindedir ve bunların dışında kalanların belirleyici bir rolü kalmamıştır (Castells, 2004: 72). Aynı şekilde, Beauregar'in ifadesiyle ulusal sınırlar, küresel ekonomi için engel teşkil ettiği için (Beauregar, 2000:82) küresel sermaye, tıpkı süper kahraman filmlerinde olduğu gibi bütün sınırları ortadan kaldırmıştır. Bundan dolayı Bornschier ve Chase-Dunn (1985) tespitleriyle, ulus ötesi şirketler küresel ölçekte tüm dünyayı faaliyet alanı olarak görmekte, kontrol ve karar alma mekanizmalarını elinde tutmaktadır. Aynı şekilde Taylor'a göre de, küresel kentlerin arka planında ulus ötesi şirketler vardır ve alınan kararlarda bu şirketler kilit rol oynarlar. Bu bakımdan, dünya kentlerinin işleyişinde yerel politika ve politicılardan ulus ötesi müşterekler etkilidir (Taylor, 2001:182). Benzer şekilde Strange de, dünya piyasalarında ulus ötesi bir ticari faaliyetin devletlerden daha güçlü hale geldiğini savunur (Cohen, 2007:237). Sınırların ortadan kalktığını savunan Ohmae de, sınırların olmadığı bu dünyada yatırımın artık coğrafi olarak sınırlanmadığını, sermayenin kazanç uğruna her yere akabildiğini, endüstrinin küreselleştiği ve devletlerin kontrolünden çıktığını, küresel şirketlerin dünyanın her tarafını faaliyet alanı haline getirdiğini ve küresel zevk ve tercihlerin ortaya çıktığını savunur. Ona göre sermaye de artık mekânsızdır (Yeung, 1998:291). Böylece küresel egemenlik devletlerin tekelinden çıkmış, ulus ötesi organizasyonlara kaymıştır (Kentor, 2005:283) Bundan dolayı, Kindleberger, bir ekonomik birim olarak ulus devletin bittiğini ileri sürer (Cohen, 2007:240). Daha güncel bulgulara bakılacak olursa, 2000 tarihinde Anderson ve Cavanagh tarafından ulus ötesi şirketlerin etkinliğini ölçmek için yapılan araştırmaya göre, dünyadaki en büyük yüz ekonomiden 51'i şirketlere, 49'u devletlere aittir. En büyük 200 şirketin toplam satış oranları bütün küresel ekonomik faaliyetten daha büyüktür. Yine bu şirketlerin satışları 1.2 milyar insanın gelirinden 18 kat daha fazladır. 200 şirketin 82'si Amerikan şirketiyken, onu 41 şirketle Japonya takip etmektedir (Anderson ve Cavanagh, 2000). Görüldüğü gibi küresel anlamda ekonomik faaliyet ulus ötesi şirketlerin eline geçmiştir. Bütün bunların sonucu olarak John Ruggie, ortaya "küresel kamu alanı" olarak yeni bir alan çıktığını ileri sürer. Bu yeni küresel kamu alanı ulus devletleri aşan bir faaliyet sahası olarak ulus ötesi aktörlerin arasındaki etkileşimin alanıdır. Aynı şekilde kuralların çoğu, artık ulus ötesi süreçler tarafından belirlenmektedir (Cohen, 2007:238).

Kapitalist kentlerde ve dolayısıyla bütün dünyada kontrolün ulus ötesi şirketlerin eline geçmiş olması süper kahraman filmlerinde de karşılığını bulmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi süper kahramanlar tam da kamuoyu yönlendirme tartışmaları sonrasında ortaya çıkmış ve kamuoyunu yönlendirmeye yönelik etkin bir araç olarak kullanılmışlardır. Süper kahraman çizgi romanları ve sonrasında süper kahraman filmlerinin tür itibarıyla ulus ötesi olduğu ve öncelikle ulus ötesi çizgi roman şirketleri ve sonrasında ulus ötesi film şirketleri üzerinden dünyaya pazarlandığı açıktır. Bunun sonucu olarak da ulus ötesi olacak bir şekilde dünyanın her yerinde süper kahramanların kostümleri ve kullandıkları alet ve eşyaların satıldığı gözlemlenen bir gerçektir. Bundan dolayı kimi kuramcılar süper kahramanların melez markalar olduğunu ileri sürmüş, temel amacı kazanç olan şirket ürünleri olduğunu savunmuştur (Stokes, 2007: 321-333). Ancak bütün bu ilişkilerin ötesinde, süper kahramanlarla ulus ötesi şirketlerin ilişkisi çok daha derinlerde daha hayati bir noktada farklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada yapılması gereken ilk tespit şudur, bütün süper kahramanlar bir şirket elemanıdır. Süpermen, gerçek kimliği olan Clark Kent kimliğiyle dünyanın en büyük gazetesi olan Daily Planet için çalışmaktadır. Netice itibarıyla bir ulus ötesi şirket olan Daily Planet'in maaşlı elemanıdır ve halinden oldukça mutludur. Süpermen filmlerinde Daily Planet bundan dolayı sıklıkla övülür ve bu kuruma hizmet etmenin nasıl bir onur olduğu anlatılır. Bir süper kahraman için bile ulus ötesi dev bir şirketin personeli olmak şereftir. Üstelik Süpermen'in, ulus ötesi şirketlerin en gözde kurumlarından biri olan medya yapılanmasında görev alması da tesadüf değildir ve hemen yukarıda bahsi geçen kamuoyu yönlendirme çalışmalarıyla birebir ilişkilidir. İnsanların algılarını medya yoluyla yönetmek en büyük güçtür ve bu güç de ulus ötesi şirketlerin bu çalışmada sıklıkla kullanılan adıyla sistemin çalışanı olan Süpermen'e verilmiştir. Süpermen bir taraftan kapitalist kent yaşantılarını korurken, öte yandan da medya sektörü üzerinden ulus ötesi sermaye yararına haberler yaparak dünyadaki mevcut iktidar ve güç düzeninin devamını sağlamaktadır.

Ulus ötesi şirketler ve süper kahramanlar ilişkisi Süpermen'le sınırlı değildir. Batman, yani Bruce Wayne, bizzat ulus ötesi dev bir şirket olan ve ismini Bruce'un soyadından alan Wayne Şirketi'nin sahibidir. Batman'i süper kahraman kılan da bu şirketin

ona sağladığı imkanlardır. Bu şirket kurmaca dünyada 17. yüzyılda bir ticaret evi olarak kurulmuş olup sürekli gelişmiş ve 19. yüzyılda gemi taşımacılığı ve kimyasallar üzerine uzmanlaşarak resmi bir şirket haline gelmiştir. Sanayi Devrimi'yle birlikte Wayne Şirketi devasa bir güç kazanmıştır, Wayne Şirketi teknoloji, biyoteknik, gıda, gemi taşımacılığı, demir çelik ticareti, uzay, kimya, endüstri, ilaç, eğlence, düşünce, bilimsel çalışmalar alanlarında faaliyet göstermektedir (https://batman.fandom.com/wiki/Wayne_Enterprises). Görüldüğü gibi Wayne Şirketi tam anlamıyla dev ulus ötesi bir organizasyon olarak bu bölümün girişinde belirtilen kapitalist kentleri yöneten şirketlerden biri olarak rahatlıkla kabul edilebilir. Batman'in, Gotham şirketine istikamet vermek için bu şirketten faydalanması ve bu şirket sayesinde Gotham'a nizam getirmesi de ulus ötesi şirketlerin kapitalist kentler ve dünyanın istikrarı için elzem olduğu iddiasını imlemektedir. Yine aynı şekilde Batman'in kentlilerin yaşamlarına yönelik saldırılara karşı koyarken tamamen kendi üretimi olan aletleri kullanması da şirketin gücü ve bu gücün güvenilirliği ve gerekliliğini vurgulamaktadır. Nitekim Batman arabası, helikopteri, motorsikleti, uçağı vb. bütün vasıtalarını kendi şirketinde üretmektedir. En önemlisi de maskesi ve kostümü ve bu kostüme dahil olan savunma ve saldırı amaçları şirket tarafından özel olarak yapılmıştır. Bu bakımdan Batman'in tıpkı diğer ürünlerin olduğu gibi bir Wayne Şirketi ürünü olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nasıl ki Süpermen şirket çalışanıdır, Batman de bir şirket yaratımıdır. Üstelik Batman üzerinden ulus ötesi şirketlerin ulus devletlerin üzerinde bir meşruiyete sahip olduğu ve olması gerektiği vurgulanmakta, dünyanın en güvenilir kurumunun bu şirketler olduğu iddiası işlenmektedir. Bir bakıma Batman'in yapıp ettikleri doğrudan bu şirketlerin hanesine yazılmaktadır. Örneğin, 2012 tarihli *Kara Şövalye Yükseliyor* filminde bütün Gotham şehrini yok edecek olan bomba Batman'in Wayne şirketi özel üretimi olan uçan arabası sayesinde şehirden uzaklaştırılarak, şehir kurtarılır. Bir bakıma kurtarıcı olan bizatihi şirketin kendisidir. Bu bakımdan Batman ulus ötesi şirketlerin bir personelidir.

Bu durum diğer Batman filmlerinde de görülmektedir. 2005 tarihli *Batman Başlıyor* filmi aynı zamanda Bruce Wayne'nin uzakta olduğu için hakimiyetini kaybettiği Wayne şirketini de geri alma mücadelesidir. Filmde Gotham şehrinin merkezi olarak konumlanan ve şirketin de yönetim merkezi olan Wayne Tower Gotham şehrinin su dahil bütün şebekelerinin de merkezidir. Film boyunca şirketi geri alma mücadelesi veren Batman filmin sonunda

nihayet bunu başarır. Böylece bir bakıma Gotham şehrinin yönetim karargahı kurtarılmış olur. Kapitalist kentin kaderiyle ulus ötesi şirketin kaderi böylece bir kez daha birleştirilmiş olur. Bu filmdeki şirket Forbes'in en büyük 25 kurmaca şirket araştırmasına göre, 31.3 milyar dolarlık bir değere sahiptir (https://batman.fandom.com/wiki/Wayne_Enterprises).

Diğer bir süper kahraman olan Demir Adam'ın da ulus ötesi şirketlerle ilgisi Batman'den farklı değildir. Tony Stark'ın babasının kurduğu ve soyadını verdiği Stark Şirketi ulus ötesi bir şirket olup, dünyanın en büyük teknoloji şirketler topluluğudur. Şirket, Amerikan ordusuna yeni nesil silahlar üretmek amacıyla kurulmuş, Süper Asker Serumu gibi buluşlar üretmiştir. Tony Stark'i, Demir Adam yaparak süper kahraman olmasını sağlayan zırh da Stark şirketinin ürünüdür. Şirketin merkezi hiç de sürpriz olmayacak şekilde New York'tadır. Şirket askeri ürün olarak her tür yeni nesil silah üretiminde öncülük yapar ve Amerikan ordusunu sahada üstünlük kurmasını sağlayacak şekilde sürekli yeni silahlarla destekler (https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/Stark_Industries). Stark Şirketi ulus ötesi bir organizasyon olarak bütün bu faaliyet ve ürünleriyle sürekli olumlanır. En büyük ürünü olan Demir Adam bu olumlamanın en önemli unsurudur. Nasıl ki Batman, Wayne şirketinin ürünüdür, Demir Adam da Stark şirketinin ürünüdür. İkisi de sermaye etrafında örgütlenmiş ulus ötesi şirketler olup bu bölümün başında ele alınan kitleleri seçkin sermaye sahipleri yönetmeleri fikrinin taşıyıcısı ve yaşatıcısıdırlar.

2008 tarihli *Demir Adam* filminde ulus ötesi şirketlerin bu faaliyetleri Tony Stark ağzından savunulur. Şirketinin yönetim anlamında etkinliğine pek değinmeyen Tony, silah üretimini savunurken şirketin gelişmiş sağlık teknolojilerine ayırdığı paranın silah üretiminden geldiğini ve bu ayrılan bu kaynak sayesinde milyonların kurtarıldığını ifade eder. Aynı şekilde silah üretimin barışa olan katkısını da "barış dediğin diğerlerinden daha büyük bir sopaya sahip olmaktır" diyerek ortaya koyar.

Bir diğer süper kahraman Kaptan Amerika'nın, Stark Şirketi'nin ürettiği Süper Güçlü Asker programı sayesinde süper kahraman olması da ilginçtir. En nihayetinde Kaptan Amerika, Tony Stark'ın babası Howard Stark tarafından II. Dünya Savaşı yıllarında Amerikan Ordusu'na destek vermek amacıyla icat edilmiş olan Süper Güçlü Asker

makinesinin ilk ve tek ürünüdür. Görüldüğü gibi, Kaptan Amerika bir ulus ötesi şirket olan Starks şirketinin icadıdır (https://marvel-movies.fandom.com/wiki/Stark_Industries). Hulk'u ortaya çıkaran kaza da teknolojik faaliyetleri olan bir şirketin laboratuvarında gerçekleşir. Örümcek Adam da ulus ötesi bilimsel bir faaliyetin sonucu kurulan bilim ve teknik müzesinde ısırılarak Örümcek Adam'a dönüşür. Şu veya bu şekilde bütün süper kahramanlar ulus ötesi şirket ve faaliyetlerin ürünü olarak ortaya çıkarlar ve bütün filmlerde bu faaliyetlerin sürdürülebilmesi için çaba sarfederler. Hepsinden ötesi süper kahramanların bir araya gelerek oluşturdukları Yenilmezler Teşebbüsü bir ulus ötesi şirket örgütlenmesi olup dünya güvenliği içi paralel bir kurum önermektedir. Ulus devlet ve ulus ötesi şirketlerin çatışması bu noktada gündeme gelmektedir. Bu bahis ulus ötesi şirketlerin bütün yasaların üstünde bir yasaya sahip oldukları (kurmaca ve gerçekte) iddiasının ele alındığı sonraki bölümlerde ele alınacaktır. Ancak bu noktada süper kahraman filmlerindeki ulus ötesi şirket hakimiyetinin özel stratejilerle gizlenmeye çalıştığı söylenebilir.

Bütün bu filmlerde, Foucault'nun iktidarın görülmez gözetleyici olduğu iddiası (1992) gerçekleşir, süper kahramanlar marifetiyle sistem insanla özdeşleştirilerek gerçek iktidar, dolayısıyla kapitalizm görünmez kılınır. Althusser'in, iktidar görünmezdir ama devlet görünür ideolojik aygıtları eliyle gücü kullanır teorisi de burda karşılığını bulur (2003). İktidarın ideolojik aygıtı süper kahramandır ve iktidar adına gücü kullanır. Ancak Althusser'in belirttiğinden bir farkla, iktidar sahibi devlet değil, kendini devletin de üzerine yerleştirmiş dev şirket sahipleri sermayeyi elinde tutan patronlardır. Böylece görünmez gözetleyici ve mutlak güç sahibi olan ulus ötesi sermaye sahipleri süper kahramanlar eliyle ideolojilerini yayarken kendilerini görünmez kılarak sistemi meşrulaştırırlar. Öyle ki, süper kahraman filmlerinde iktidar sahibi olarak halk, devlet ve onlara yardımcı olmaya çalışan süper kahramanlar gösterilir, gücün ve iktidarın gerçek sahibi olan patronlar ise saklanılarak yok edilir. Batman ve Demir Adam milyarder değil, dünyayı kurtaran kahramanlar olarak sunulur. Ulus ötesi şirketler kurtarıcı olarak gösterilir, sermaye sahipliği süper kahramanlıkla özdeşleştirilir. Dünyayı seçkin, elit sermaye sahipleri yönetmeli fikri pekiştirilir. Yaratılan bu yanılsama seyircinin sistemle kuracağı ilişkide hayati rol oynayacaktır. Nitekim bu ilişki biçiminde seyircinin gönüllülüğü esastır. Bu noktada daha sonra detaylı ele alınacağı üzere "gönüllü rıza" devreye girer. Gramsci'nin tarifiyle ideolojik aygıtlar yoluyla kamuoyunda

yaratılan gönüllü kabulü bildiren "gönüllü rıza" (2009) süper kahraman filmlerinde birebir gözlenebilmektedir. Süper kahraman filmleri ulus ötesi şirketlerin dünya hakimiyeti için en ehil kurumlar olduğuna dair tezini sürekli ve çeşitli stratejilerle işler. Ulus ötesi şirketlerin kapitalist kentler üzerinden yönettiği bu dünyada geriye kalan kitlelerin adı "şaşkın sürü"den başka bir şey değildir. Sistemin genel tablosunda bahsedildiği üzere süper kahraman filmlerinde insanlar üçe ayrılır; süper kahramanlar, kötüler ve kurbanlar. Kurbanların özel adı "şaşkın sürü"dür ve nasıl ki eğitimli sermaye sahipleri insanlar dünyayı yönetmeli tezi savunlumuştur, öyle de bu "sürü"nün güdülmesi gerektiği üzerinde de detaylıcı durulmuştur.

### 4.7. SİSTEMİN İNSANLARI: ŞAŞKIN SÜRÜ YA DA İÇİ BOŞ KİTLE

Buraya kadar, süper kahraman filmleri üzerinden kapitalist sistem okuması yapılarak ve kapitalist kentlerle süper kahramanların ilişkisi ele alındı ve kapitalist kentleri ve dolayısıyla bütün dünya düzenini ulus ötesi şirketlerin yönettiği, süper kahramanların da bu şirketlerin birer ürünü olduğundan bahsedildi. Daha önce detaylı ele alındığı üzere, ulus ötesi şirketler tarafından yönetilen ve süper kahraman filmlerinde süper kahramanca gözetilen yeni kent yaşantısı modelinde egemenliği elinde tutan ulus ötesi şirketlerin sermayeder sahipleri dışında kalan geniş kitleler söz konusudur. Bu kitlelerin, süper kahraman filmlerinde olduğu gibi gerçek hayatta da büyük çoğunluğu oluşturduğu görülmektedir, ancak çoğunluğu ellerinde tutmalarına rağmen yönetilmeleri hakkında belirleyici bir söz hakkına sahip değillerdir. Seçkin sınıflar diğer kitleleri yönetmeli görüşü hakim olmuş ve geniş kitleler yığınlar halinde iktidardan uzak düşmüştür. Bu sürecin süper kahramanlar üzerinden görünümüne geçmeden önce, kitlelerin üzerinde durmak gerekmektedir.

Le Bon'a göre, kitlelere ait olan bireylerin durumu uyutulan kimseye benzer. Bu bireylerin hareketleri bilinçli değildir, uyutulan kişi gibi bazı melekelerini yitirmiş vaziyette hareket ederler, buna karşın bazı başka melekeleri aşırı faal durumdadır. Yapılacak telkinler bu bireyleri karşı koyulamaz bir coşkunluk duygusuyla bazı işleri yapmaya itebilir (1997:27). Aynı şekilde Sighele de, her kitlenin içinde yönetenler ve yönlendirilenler edenler ve edilenler olduğunu ileri sürer. İkincilerin birincileri körcesine izlemesini yalnızca "telkin" açıklar (akt. Mattelart, 1998:19). Hemen hızlı bir bakışla süper kahraman filmleri üzerinden kapitalist sistem ve sistemin sorunlarına dair meselelerin yok edildiği ve tehditlerin korkusuyla sisteme

sığınma duygusunun coşturulduğu söylenebilir. Le Bon'un ifadesiyle bir toplulukta her his ve her fiil sirayet edici olduğundan dolayı, bireylerin şahsi duygu ve ihtiyaçlarını topluluğun menfaati uğruna terk etmesi oldukça kolaydır (Le Bon, 2009:20-21).

Süper kahraman filmlerinde icat edilen yapay toplumsal gereksinmeler aynı işlevi görerek topluca hayatta kalma mücadelesi karşılığında, bireysel gelişim meseleleri feda edilir. Le Bon'un telkin için anlattıkları bu süreçte aynen geçerlidir. Le Bon'a göre telkin sayesinde bir birey, öyle bir hale koyulabilir ki, bütün kişilik özelliklerini yitirerek bütün telkinlere itaat eder hale gelir ve kendi karakter ve alışkanlıklarına zıt hareketler yapabilir. Bu süreç ilerledikçe, kişi aldığı telkinlerle telkin sahipleri elinde büyülenmiş bir hale dönüşür. Bilinçli faaliyetleri yok edildiğinden, telkin sahibi uyutucunun istediği şekilde idare ettiği bilinçaltı faaliyetlerinin esiri olur. Artık o kişinin bilinçli benliği yok olmuş, iradesi elinden alınmıştır (Le Bon,2009:21-22). Görüldüğü gibi Le Bon'un anlattığı süreç sinema yoluyla kitlelere yapılan telkinle birebir örtüşmektedir. Çalışmamızın konusu olan süper kahramanlar ve bu çalışmada daha önce özdeşleşme bahsinde ele alınan kitleleri süper kahramanlar vasıtasıyla yönetme ve yönlendirme faaliyeti de aynıyla ortaya çıkmaktadır. Kitlelerin kendilerine münhasır özellikleri, onları çeşitli korkularla başlıca da ölüm ve yok olma korkusuyla tehdit ederek belli kalıplara sokmaya imkan tanır. Le Bon bu özellikleri şöyle sıralar; kitleler tahrik olma potansiyeline sahiptir, hatta dıştan gelen bütün tahriklerin oyuncağıdır. Kitleler kolay inanır. Kitlelerin duyguları abartılıdır, her zaman duygusal bir kutupta bulunurlar, duyguları her zaman aşırıdır. Kitleler hoşgörüsüzdür. Aynı zamanda oterite yanlısı ve muhafazakardırlar. Doğaları gereği değişime düşmandırlar. Kuvvetli liderliklere her zaman boyun eğerler. Kitleler hayallerle düşünür. İçgüdüsel olarak bir önderin emri altına girerler. Kitle, çobanına sadık bir sürüdür. Çobanlar yani önderler çoğunlukla fikir değil, aksiyon adamıdırlar. Hareket ve saldırı onları harekete geçirir (Le Bon 2009:97-98). Süper kahramanların tümüyle aksiyon insanı olmaları, tıpkı burda bahsedildiği gibi "sürü"leri gütmeleri tesadüf değildir. Sistem kitleleri yönetmenin ve kontrol etmenin yolunu bulmuştur, bunu bütün kitle iletişim araçlarında olduğu gibi Hollywood eliyle de uygulamakta ve kitleleri hislerinden yakalayarak istediği yöne sürmektedir. Bütün yapılan Le Bon'un tavsiyesini uygulamaktır; kitlelerin hayal gücüne tesir edebilen onları yönetebilir (Le Bon,2009: 56). Süper kahraman filmlerinde ve bu filmler üzerinden gerçekte geniş kentli yığınlara da yapılan

budur, süper kahramanlar kitlelerin hayallerini rehin almıştır ve bu hayalleri sermaye sahipleri lehine gerektiği şekilde düzenlemektedir. Burada kitlelerin bu işe gönüllü olduğu daha doğrusu Le Bon'un anlattığı haliyle bir tür hipnoz halinde oldukları için gönüllü hale getirildikleri söylenebilir. Kitlelerin kendilerinin sürüler gibi güdülmesine razı ve hatta istekli olmaları o kadar önemli bir şeydir ki, "rıza imalatı" kavramının mücitlerinden olan Lipmann bu durumu demokrasi sanatında yeni bir devrim olarak adlandırır.

Lipmann'a göre, kitlelerin seçenek ve tavırları bu yolla inşa edilebilir ve gerçek demokrasiye ancak böyle sahip olunabilinir (1998: 248). Lipmann buradan yola çıkarak, kitlelerin bilinçdışı duygularının, zihnin işleyiş mekanizmaları da gözetilerek toplumsal kontrol stratejilerine uygun olarak psikolojik tekniklerle kontrol edilmesi gerektiğini savunur (1993: 139). Bunu yapabilecek olan, her zaman ortak çıkarları göz ardı etmeye meyilli olan kitleler değil, uzman elit bir sınıf olmalıdır (1998: XVI). Bu uzman elit sınıfın daha önce detaylı ele alındığı üzere şirket sahibi sermayedarlar olduğu açıktır. Lipmann'la aynı varsayımı paylaşan, Freud'un yeğeni olan Bernays da kitlelerin davranışları ve düşüncelerini manipüle ederek onları yönetmek için psikoloji, sosyoloji ve benzer disiplinlerden yararlanılması gerektiğini ileri sürer (Ertekin, 2000:16). Lipmann kitlelerin bu elit sınıf tarafından yönetilmesi gerektiğini savunurken, insanların "kafalarında resimler" olduğunu ve bundan dolayı kanaatlerinin gerçek kanaatler olmadığını savunur (1998: XXVI). Bundan dolayı kamuoyunun da gerçekliği yoktur ve gerçeklik olarak adlandırılan şey "gerçekliğin bir taklidi"dir ve sahte bir çevrenin ürünüdür. Öyle ki kişilikler dahi inşa edilerek sunulmaktadır (1998: 7).

Her şeyiyle üretilmiş olan ve sürüklenen dev yığınlara bundan dolayı Lipmann "şaşkın sürü" (1998) adını takar. Süper kahraman filmleri üzerinden çıkardığımız sistem modelinde masum kentli kurbanlara en uygun kavramsal karşılığı olan isim de budur, bundan dolayı çalışmada kapitalist kentli insanları ifade etmek için bu kavram kullanılmıştır. Nitekim bu filmlerde kitleler "şaşkın sürü" şeklinde kötü karakter ve süper kahraman arasında gidip gelmekte, hayatta kalma kaygısı, korku ve kurtuluş duygularından başka duygu yaşamamaktadır. Ancak Lipmann'in kitleleri başlangıç hali olarak şaşkın sürü olarak tanımlaması elbette bir gerçekliğin üstünü örtmektir. Kitleler şaşkın değil, şaşırtılmış

sürülerdir. Klein'in daha önce detaylıca ele alınan "şok doktrini" kuramıyla birleştirecek olursak, kapitalist kent yaşantısında sıkıştırılan kitleler felaket kapitalizmine maruz kaldığı için muhakeme yetisinden yoksun bırakılmışlardır ve her türlü yönlendirmeye açıktırlar. Lipmann ve diğerlerinde nedenle sonucu yer değiştirir ve sonuca göre yeni bir yöntem geliştirir: şaşkın sürüler kontrol altında tutulmalı ve yönlendirilmelidir. Tıpkı süper kahraman filmlerinde sorunun kökenleri aranmadığı gibi, burada şaşkınlığın kökenlerine inilmez ve şaşkınlık temel alınarak yeni bir düzen önerilir. Süper kahramanların yaptığı da birebir budur. Filmlerdeki tehditlerin toplumsal kökenlerini irdelemek yerine tehditle mücadele ederler, tehdit yok edildiğinde toplumsal sorunun çözüldüğü yanılsamasını öncül kabul ederler. Bu bakımdan Trotter'ın insan bir sürü hayvanıdır çıkarımı ve Freud'un bunu insan bir önder tarafından güdülen sürünün bir bireyidir olarak düzeltmesi oldukça önemlidir (Freud, 2006:76–77). Süper kahraman filmlerinde bu önder süper kahramanlardır ve kitlelerin duygusal rehberliğini yaparak onları güvenli olduğundan emin kılınan kapitalist kent yaşantılarına doğru "güder". Şaşkın sürüler, süper güçleriyle ortaya çıkmış bu kudretli kahramanların gösterdiği yöne gitmeyi lütuf olarak görerek büyük bir gönüllülükle kabul eder. Nitekim Freud'un belirttiği gibi duygusal bağlanımlar kitle ruhunun özünü teşkil etmektedir ve kitleyi ayakta tutan güç bireyin kitle için kendi özgünlüğünden vazgeçip başkalarının telkinine kendini kaptırmasıdır ve bunun temelinde onlara yönelik beslediğini varsaydığı sevgi duygusu yatmaktadır (Freud, 2006:37). Bu bakımdan süper kahramanların yarattığı hayranlık ve sevgi duygusu, kitlelerin yönetilmesi için oldukça işlevsel bir zemin hazırlar.

Bu noktada Anderson'un "hayali cemaatler" tezi üzerinden daha ileri bir varsayım gündeme getirilebilir. Anderson'a göre; "*ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur, kendisi aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir*" (2009: 20). Anderson hayali bir cemaatin varlığını açıklarken insanların gazete okumak gibi yeni toplu ritüellerinden örnek verir ve insanların hayali bir dünyanın etrafında aynı şeyleri düşündüğünü ve aynı düşünce üzerinde birbirinden habersiz aynı meselelere odaklandıklarını savunur ve basının hayallerin yaratılmasındaki önemine değinir (Anderson, 2009: 45-50). Anderson'dan yola çıkarak, şaşkın sürü olarak adlandırılan dev kentli kitlelerin, sermaye sahiplerinin hayallerinin sonucu olarak ortaya çıkmış bir ürün olduğu söylenebilir.

Nitekim bu kitleler, sermaye sahiplerinin ellerinde tuttukları iktidar aygıtının devamlılığı ve tahkimi neyi gerektiriyorsa o şekilde hareket ederler. Öte yandan süper kahraman filmlerinde gördüğümüz gibi sistem ve sistem sahibi sermayedarlar için asla bir tehdit arz etmezler.

Bundan dolayı Baudrillard'ın gerçek ve kurmaca arasında yerleşmiş bu kitleleri "her şeyin anlamının tersine döndüğü simülatif düzen ve evrende toplumsalın yerine geçen kendinden geçmiş içi boş kitle" olarak tanımlaması oldukça önemlidir (Baudrillard, 2003: 13). Aynı şekilde Baudrillard'a göre bu kitleler, kitle iletişim araçları tarafından yönetilen kendi düşünceleri ve hatta hayatları olmayan kendilerini metalar üzerinden tanıtan mekanik kopyalardan ibarettir (Berman, 1999: 30). Bu kitle toplumsal ötesi olup toplumsallığı yok etmiş ve yerini simülasyona bırakmış bir kitledir (Baudrillard, 1991: 8-20). Çünkü bu kitle özellikle de Amerikan toplumunun gündelik hayatının belirleyicisi ekrandır, nitekim Amerikan gerçekliği ekrana bağlı olarak ortaya çıkmış ve bu ekranın yansımasından ibarettir (Baudrillard, 1996: 69) Bundan dolayı kitle, toplumsalın içinde kaybolduğu kara deliktir (Baudrillard, 2003: 13). Bauman'ın kitle için getirdiği tanım ise, kitlelerin modüler mobilya gibi, atılabilir ve değiştirebilir niteliklere sahip olmasıdır, yani bu kitlenin bireyi "özü olmayan" insandır (Bauman, 2000: 166). Denzin'in bu yeni kitle ve toplumu "sinemasal toplum" olarak adlandırması ve bu toplumda insanlar kendilerini sinematik aygıt yoluyla algıladığı (Denzin, 1995:2) varsayımını, bu görüşlerle birleştirecek olursak, süper kahramanların kitleler için yeni bir tarif yarattığı, bir bakıma kitleleri şekillendirdiği söylenebilir. Bunun sonucunda Debord'un tarifiyle, metanın bizzat kendisinin oluşturduğu bir dünyada, bu metanın kendisini izlediği seyirlik toplum (Debord 1983: 25) ortaya çıkmıştır.

Bütün bu düşünceler ışığında süper kahraman filmlerine daha yakından bakılacak olursa "şaşkın sürü"nün nasıl tarif edildiği görülecektir. Öncelikle bütün filmlerde görüldüğü gibi bu kitleler asla kaderlerine hakim değildirler her zaman seyirci olarak süper kahraman ile süper kötü arasındaki savaşı izlerler. Dahası genellikle kötü adamların telkinlerine kapılarak süper kahramanlar onları aydınlatana kadar kendilerine zarar verecek işlere girişirler. *Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde Süpermen ve filmin kötüsü olan Luke Besson dışında kalan kitle filmin hikayesi için etkisiz olup sürüklenir. Yer altından gelen Köstebek Adamlar'ın yarattığı tehdidin mahiyetiyle ilgili bir bilgileri de yoktur, bir açıklamaları da.

Kitlenin bir kısmı kötü adamın telkinlerine kapılıp kısa süreli Köstebek Adamlar'a saldırsa da Süpermen tarafından engellenirler. Nihayetinde yaptıkları ve yapmadıklarıyla yok hükmündedirler ve sadece kendilerini yok edebilecek bir savaşın seyircisi konumundadırlar. *Süpermen 1* (1978) filminde filmin kötüsü Luthor ve kahramanı Süpermen dışında kalan kitleler etkisizdir. Öyle ki Kaliforniya'yı yok edecek yapay deprem yaratma faaliyetiyle ilgili hiçbir bilgileri yoktur, deprem başlatıldığında sürüler halinde korkuya kapılırlar, Süpermen fayları onardığında da normal hayatlarına devam ederler. *Süpermen II* (1980) filminde de, Süpermen ve filmin kötüleri olan Zod, Ursa ve Non dışında, kitleler tamamen etkisizdir. Öyle ki Kriptonlu bu üç suçlu Amerikan Başkanlık Sarayı'nı ele geçirir, dünyanın yönetimini ele alırlar, kitlelerin bütün yaptığı korkmak ve Süpermen'in geriye gelip onları kurtarmasını ummaktır. *Süpermen III* (1983) filminde gemiden yayılan petrol Amerika sahil şeridi için büyük bir felaket yaratacaktır, ancak felaketten etkilenecek olan kitlelerin hiçbir çözümü ve çabası yoktur. *Süpermen: Barış Peşinde* (1987) filminde nükleer silahlanma yarışı bütün dünyayı yok oluşun eşiğine getirmiştir. Amerika ve Rusya savaşacak milyonlarca insan ölecektir. Ancak yine kitleler bununla ilgili bir çözüm üretemezler, kendilerini yok edecek bu süreci kaygıyla izlemekle yetinirler. *Süpermen Dönüyor* (2006) filminde Amerika'nın büyük bölümünü sular altında bırakacak ve böylece milyonlarca insanı öldürecek olan tehdit karşısında da kitleler tepkisiz ve çaresizdir. Süpermen müdahale etmezse kitleler yığınlar halinde sular altında kalıp ölecektir. Aynı durum *Çelik Adam* (2013) filmi için de geçerlidir. Bu filmde Kriptonlu Zod bütün insanları yok edecek ve dünyada bir Kripton hayatı kuracaktır. Kitleler çaresiz izlerken dünyayı Kripton'a çevirecek makine çalışır. Süpermen müdahele etmese insanlığın sonu gelecektir. Bu filmde ayrıca, babasının Süpermen'e tavsiye verirken insanlara yönelik sarf ettiği sözler, daha önce detaylıca üzerinde durulan kitlenin elit bir azınlık tarafından yönetilmesi gerektiğini savunan görüşlerle birebir örtüşür. Süpermen'in babası Jor-El, Süpermen'den insanlara rehberlik etmesini ister. Ona göre eğer insanlar doğru bir rehberlikte yönlendirilirseler kendilerini yok edecek hataları yapmayacaklardır. Bütün insanların içinde iyiliğe dair bir güç vardır. Süpermen bu güce hitap etmelidir. Kitlelerin yönetilmeye muhtaç aciz yığınlar olduğu ve elit eğitimli dar bir sınıf yani sermayeyi elinde tutan ulus ötesi şirket sahipleri tarafından yönetilmesi gerektiği fikri böylece tekrardan işlenmiş olur.

Görüldüğü gibi bütün Süpermen filmlerinde kitleler kendi kaderleri hakkında söz sahibi olmayan edilgen sürülerdir. Bu diğer süper kahraman filmlerinde de aynı şekilde görülür. *Batman: Film* (1966) filminde Birleşmiş Milletler Güvenlik Kurulu üyeleri toza çevrilirken kitleler hiçbir şey yapamaz. *Batman* (1989) filminde bütün Gotham bir suç şebekesinin yaydığı dehşetle kendini tehlikede hisseder, ancak hiçbir şey yapmaz ya da yapamaz. Yine aynı filmde kentliler para dağıtma vaadiyle kandırılarak sokağa çekilir ve sokakta ortaya zehir saçan dev balonlarla zehirlenir. Kitleler, kolay kanabilen tamahkar şaşkın sürüler olarak gösterilir. *Batman Dönüyor* (2005) filminde kitleler, azılı bir suçlu olan Penguen Adam'ı belediye başkanı seçerek kendi felaketlerine alkış tutarlar. Böylece kitleler, daha önce tarif edildiği üzere aynı zamanda çabuk kandırılabilir topluluklar olarak güvenilmezlikleri vurgulanır. Batman, kitlelere rağmen kitleleri kurtarır. Bu durum sermaye sahiplerinin zaman zaman insanlara rağmen insanların iyiliği için çalıştığı iddiasını filmdeki karşılığıdır. Aynı mesaj *Batman Daima* (1995) filminde de verilir. Bulmacacı adındaki suçlu yeni icadını bütün halka satar. Kitlelerin TV'ye benzeyen bu cihazın beyin kontrol cihazı olduğunu anlayabilecek kadar zekaları yoktur. Kitleler, beyinleri kontrol edilerek bir suçlu tarafından ele geçirilir. Görüldüğü gibi kitle çok rahat manipüle edilebilen, düşüncesiz olduğu için "güdülebilen" bir yığındır. *Kara Şövalye* (2008) filminde de aynı durum görülür. Kitleler kendilerini kurtaran Batman'i hain, kendilerine ihanet eden Harvey Dent'i kahraman olarak bilirler. Batman böyle olmasını istemiştir, çünkü Gotham'ın gerçeğe değil böyle bir yalana ihtiyacı vardır. Batman'in şahsında seçkin sınıflar kitleleri manipüle ederek yönetmeli, kontrol altında tutmalı tezi filmde uygulanır. Batman, Gotham halkının neyi bilmesi gerektiğine karar verir ve kitlelere gerçeği istediği şekilde sunar. Ulus ötesi şirketlerin kentli kitlelere medya vasıtasıyla yaptığı tam olarak budur.

Kitlelerin etkisizliği, telkine ve yönlendirmeye açık "şaşkın sürü" olduğu tezi diğer süper kahraman filmlerinde de görülür. Örümcek Adam, Demir Adam, Thor, X Man filmlerinde de daha sonra verilecek tabloda görüleceği gibi kentliler kaygılı insan yığınları olarak filmin olay örgüsüne etki edemezler. Sadece boyun eğerler. Bu durum *Yenilmezler* (2012) filminde Thor'un kardeşi Loki'nin ağzından, bir AVM'nin önüne topladığı ve önünde diz çöktürdüğü insanlara şöyle ilan edilir: "Bu sizin doğal haliniz değil mi? İnsanlığın gizli gerçeği bu. Boyun eğmeye can atıyorsunuz... Hükmedilmek için yaratıldınız. Her zaman diz

çökeceksiniz." Ancak kalabalıktan biri çıkar "*senin gibilere asla*" diyerek tepki gösterir. Aslında bütün mücadelenin özeti budur. Şaşkın sürüler itaate mahkumdur ve itaat onlar için en iyisidir, ancak "kötülere" itaat etmemeyi seçebilirler. Yani başka bir deyişle her türlü köledirler, sadece efendilerini seçme hürriyetleri vardır. Esasında filmin yanlış kişilere itaat edildiğinde doğacak sonuçları anlattığı düşünülürse, bu hürriyet dahi insanların elinden alınmış, mücadelenin hiçbir evresinde söz sahibi değildirler.

Mücadele kötüler ve iyileri temsil eden süper kahramanlar arasında geçer. Süper kahramanların ulus ötesi şirketlerin temsilcisi olduğundan hareketle, kitlelerin şirket sahibi sermayedarlar tarafından üretilen ürünler olduğu söylenebilir. Bu bakımdan kendi kaderleri hakkında söz sahibi olmadıkları gibi, kendi varoluşları hakkında da fikir sahibi değildirler, başkaları tarafından yorumlanmış, kendilerine bir yaşam biçimi dayatılmış iradesiz geniş yığınlardır. Öte yandan ulus ötesi şirketlerin bu "şaşkın sürü"leri sevk ve idare etmek için kullandığı bazı yasalar vardır ve bu yasalar başka her tür yasanın üzerindedir.

### 4.8. SİSTEMİN YASASI: EN ÜSTÜN YASA

Buraya kadar süper kahraman film evrenini oluşturan sistem, bu sistemin gerçek hayattaki karşılığı, sistemin yaşam alanı kapitalist kentler, yönetim merkezi olan ulus ötesi şirketler ve kurmacadaki temsilcisi olan süper kahramanlar ele alındı. Bu bölümde bu sistemin işlerken hangi kurallara riayet ettiği üzerinde durulacak, bir bakıma bu sistemdeki kanun sistemi incelenecektir.

Bu kanunların çıkış noktalarına erişmek için özel mülkiyet ve süper kahraman ilişkisini yeniden ele almak gerekmektedir. Süper kahramanların süper güçleri, sınırsız sermayeye sahip olan zenginlerin yoksun olduğu sınırsız gücün zenginler adına ifasını temsil etmektedir (Hassler-Forest, 2012: 138). Bu bakımdan hepsi özel mülk ve sermayeyi elinde tutan büyük patronların toplumsal hayattaki ajanları rolünü üstlenirler. Süper kahramanlar özel mülkiyetin koruyucusudurlar, bu bakımdan Pearson ve Uricchio'nun tespitiyle, alt sınıflardan özel mülklere yapılan saldırılara karşı koyarlar, ancak bu saldırılara neden olan koşullarla asla savaşmazlar (1991: 206). Eco, Süpermen üzerinden meseleyi daha derinden ele alır. Buna göre, Süpermen küresel çapta bir gücü olan bir süper kahraman olarak açlık

probleminden kuraklığa kadar pek çok soruna çare olacak güçtedir. Ancak Süpermen bu tür sorunlarla ilgilenmeyi seçmez. Aynı şekilde sistemin ürettiği yozlaşmışlıkla da mücadele etmez. Süpermen için kötülüğün görünen tek yüzü özel mülkiyete yapılan saldırıdır. Aynı şekilde iyilik de sadece merhametle temsil edilir (1972: 22). Süpermen gibi diğer süper kahramanların da kötülüğü özel mülkiyete yapılan saldırılar olarak açıkladığı görülmektedir. Bu bölümde bahsi geçen sermayeye ait kanun düzeni de tam olarak özel sermayenin kendini korumak için koyduğu kurallardır.

Bundan dolayı, Hassler-Forest'dan devam edecek olursak, süper kahraman filmlerinde, bürokrasinin dışında yer alan ve kanunların üstünde olan bir gücün toplumsal düzene müdahale etmesiyle modern metropelleri daha güvenli kılacağı fikri işlenir (Hassler-Forest, 2012:139) Bu güç, özel mülklere ve mülk edinme hakkına, dolayısıyla sermayenin mevcut pozisyonuna yönelik her türlü saldırıya kanunların üzerinde bir yetkiyle ancak "halk" adına müdahale eden süper kahramanlardır. Süper kahramanlar da dolayısıyla sermaye sahiplerinin sınırsız servetlerinin arazideki güç potansiyelinin taşıyıcıları ve aynı zamanda sermaye sahipleri adına güç kullanma yetkisine sahip adalet sağlayıcı mekanizmalardır. Bu bakımdan, süper kahramanlarla güncel yasaların karşı karşıya geldiği yerlerde, süper kahramanların yasa üstü bir güç ve meşruiyetle davranmaları, sermaye sahiplerinin her tür kanun üzerinde bir yetki ve yetkinliğe sahip olduğu iddiasını da içinde barındırır.

Crowe'un 'hiper moral kod'la ifade ettiği bu sisteme göre, süper kahramanların "ötekilerine" şiddet uygulamasını meşru kılan bir 'hiper moral kod' vardır. Bu kod süper kahramanların güvenlik sağlayıcıları olarak kazandıkları müstesnalıklarından beslenirken, kahramanlar ve kötüler arasındaki ayrımı belirler.  Bu sayede süper kahramanlar yüksek ahlaki bir üstünlük kazanarak güçlerini meşrulaştırmış olurlar, aynı zamanda statükonun da meşrulaştırılması anlamına gelir bu durum (2018: 88). Crowe'un (2018) doğrudan Amerika'nın politikalarıyla bağdaştırdığı bu kod bu bölümde farklı bir yaklaşımla ele alınacaktır. Ele alınan süper kahraman filmleri üzerinden bakıldığında şöyle bir sonuç elde edilmektedir, bütün süper kahraman filmlerinde ortak yasalar vardır ve bu yasalar tıpkı Crowe'un dediği gibi süper kahramanların hareketlerini meşru kılmaktadır. Bu çalışmada bu yasalar "en üstün yasa" olarak isimlendirilmiş ve filmler üzerinden tespit edilmeye

çalışılmıştır. Crowe'dan (2018) farklı olarak bu yasaların devlete değil ulus ötesi şirketlere ait olduğu ve dolayısıyla onlara hizmet ettiği de ortaya konulacaktır.

Brainbridge'in de tespitiyle, bütün süper kahraman filmlerinde devletlerin sağladığı adalet sisteminin üzerinde başka bir adaletin olabileceği ve hatta bunun daha doğru bir sistem olduğu tezi işlenir (Bainbridge 2007: 460). Costello ve Worcester'in tespitiyle, süper kahramanlar normal adli süreçlere müdahale ederek, normal yasal süreçlerin yetersiz olduğunu ima ederler (2014: 85-88). En üstün yasa tam olarak bu noktada, devletlerin adalet ve güvenlik sistemlerinin üstünde bir hiyerarşide konumlanır. Bu yasanın süper kahraman filmleri üzerinden tespit edilen maddeleri vardır ve bu maddeler esasında gerçek dünya için de birebir geçerlidir.

İlk yasa, "en üstün yasa"nın dine, devlete veya geleneğe ait olup olmadığı fark etmeksizin yeryüzündeki bütün yasaların üstünde olduğudur. Crowe'un tespitiyle süper kahramanlar, ahlaki olarak haklı olmaları şart olmayan, daha ziyade sorgulanamaz iyinin sembolleri olan güçlü savaşçılardır. Bu bakımdan ortaya çıkan tehditlere karşı güvenliği sağlamak için neyi gerekli görüyorlarsa yapabilirler (2018:83).

Yine yukarıda sözü edilen yasayla bağlantılı ve bunu meşru kılan onunla iç içe geçmiş diğer bir yasa da yeryüzünün en güvenilir kurumunun ulus ötesi şirket sahibi büyük sermayedarlar olduğudur. Bütün süper kahraman filmlerinde şirketler her zaman ayakta kalır ve kötülükle savaşın temsilcisi olurlar. Süpermen filmlerinde bu şirket dünyanın en büyük gazetesi olan Daily Planet'tir. Batman filmlerinde Batman'in kendi şirketi Wayne Şirketi'dir. Demir Adam filmlerinde, Demir Adam'ın şirketi Stark Şirketi'dir. Hepsini birleştiren Yenilmez filmlerinde S.H.I.E.L.D.'dir. Bu yasa farklı filmlerde farklı şekillerde kendini gösterir. Örneğin *Batman Başlıyor* (2005) filminde bütün kurumlar çökmüşken, devlet iradesi kaybolmuş ve polis teşkitatı bile yozlaşmaya teslim olmuşken Wayne Şirketi ayakta kalır ve Gotham'ın kurtarılmasını sağlar. Bütün kurumlar çökse de ulus ötesi şirketler ayakta kaldığı sürece dünya emin ellerdedir mesajı böylece verilmiş ve bu düsturda bir şirket miti yaratılmış olur.

En üstün yasa'nın bütün yasaların üstünde olduğu ve yeryüzünün en güvenilir kurumunun ulus ötesi şirketler olduğu yasaları özellikle devletle süper kahramanların çatıştığı filmlerde bu yasa çok belirgin bir şekilde ortaya çıkar.

*Demir Adam* (2008) filminde bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Filmde Amerikan Devleti içinde bazı yöneticiler ve Stark şirketine sızmış bazı art niyetliler Stark'ın ürettiği silahları teröristlere satmaktadır. Stark bunu öğrendiğinde artık devlete silah satmamaya karar verir. Bu noktada, ulus ötesi şirketlerin Amerika bile olsa bir devletin güvenilmez olduğunun ilan edildiği andır. Filmin kötüsü olan Stane, Amerikan Devleti'ni temsil etmekte, Stark Şirketi'nin ürettiği silahları kirli yollarla da olsa Amerikan Devleti'nin çıkarları için kullanmayı hedeflemektedir. Bu bir bakıma devletlerle ulus ötesi şirketlerin savaşıdır. Tony Stark devletin güvenilmez olduğunu ilan ederek, artık devletleri silahla donatmaktan vazgeçer, gücü ele almaya karar verir ve artık kitlesel olarak silah üretmek yerine tek bir zırh üretmek ve onu da kendi kullanmak ister. Bu aynı zamanda modern dünyada güvenilir tek kurumun şirket ve dolayısıyla onun sahibi seçkin sermaye sahipleri olduğunu da ifade eder.

Aynı durum bir sonraki film olan 2010 *Demir Adam II* filminde daha net bir şekilde ortaya çıkar. Amerikan senatosu Stark'ın ürettiği Demir Adam zırhlarını ister, ancak Stark devlete güvenmediği için zırhları vermeyi reddeder. Demir Adam kendini "nükleer caydırıcı" olarak tanımlayıp "*Amerika güvende, dünya barışını başarılı bir şekilde özelleştirdim, ben halka bağlıyım ve büyük ulusa kendi keyfimce hizmet edeceğim*" diyerek bağımsızlığını ilan eder. Bu aynı zamanda ulus ötesi şirketlerin ulus devletlerden bağımsızlığını ilan etmesidir. Aynı şekilde bir ulus ötesi şirket sahibi tarafından "dünya barışının özelleştirilmesi" yine aynı seçkinci fikre hizmet etmekte, sermaye merkezli ulus ötesi şirketlerin dünya hakimiyetini olumlamaktadır ve bilinçaltına verilen mesaj şudur: ulus ötesi şirketler dışında hiçbir güvenilir kurum yoktur. Filmin olay örgüsünde bu iddia ıspatlanır. Amerikan Devleti'nin kontrolünde olan yeni üretilmiş yapay zekalı savaş robotları Vanko adındaki suçlu tarafından kontrol altına alınır ve halka ateş açmaya başlar. Devlet, kontrolü kaybeder ve çaresiz kalır. Ulus ötesi şirket, yani Demir Adam kendi üretimi olan zırhıyla imdada yetişir ve robotları yok

ederek halkı ve aynı zamanda devleti kurtarmış olur. Böylece Demir Adam'ın "barışı özelleştirme" fikrinin doğruluğu da ispatlanmış olur.

2013 tarihli *Demir Adam III* filminde de aynı vurgu yapılır. Filmin kötüsü Killian, Amerikan Devleti Başkan Yardımcısıyla işbirliği içindedir. Bu işbirliği sayesinde yeni bir terör savaşı yaratacaktır. Görüldüğü gibi devlet yine yozlaşmaya teslim olmuş, güven vermeyen bir kurum olarak sunulmuştur. Üstelik devlet aynı zamanda aciz bir kurumdur, nitekim filmin finaline yakın Amerikan Başkanı rehin alınmış ve öldürülmek üzeredir. Amerikan Devleti'nin yapabileceği hiçbir şey yoktur. Devlet olarak yenilmiş ve çaresiz kalmıştır. Ulus ötesi şirket, yani Demir Adam elini uzatmasa yok olacaktır. Demir Adam son anda yetişip Amerikan Başkanı'nı kurtarır. Bu aynı zamanda ulus ötesi şirketlerin devletlerin varlığına istedikleri oranda izin verdiklerini ve istediklerinde devletleri yok edebileceklerini de imler.

*İnanılmaz Örümcek Adam* (2012) filminde Örümcek Adam'ın sokakta çalışan ve onu yakalamaya çalışan bir polise "*senin işinin yüzde seksenini ben yapıyorum*" biçiminde suçlamada bulunması da ulus ötesi şirketlerin, ulus devletlere yönelik suçlamasıdır. Bu noktada diğer bir yasa ortaya çıkmaktadır, *Batman: Film* (1966) polis müfettişi Gardner tarafından "*Batman ve Robin adaletin meşru temsilcileridir*" denilerek ifade edildiği gibi süper kahramanlar adaletin meşru temsilcileridir. Öte yandan yine bu filmle Batman tarafından belirtildiği üzere BM Güvenlik Kurulu üyeleri işe yaramazdır ve dolayısıyla "*bu insanların fikri tartışmaları belki de sergiledikleri en büyük hizmet*"tir. Görüldüğü gibi süper kahramanlar devlet ve yasalarını küçümseyerek şirket faaliyetlerini yüceltirler. Aynı şekilde *Kaptan Amerika: İç Savaş* (2016) filminde Yenilmezler Ekibi'nin Kaptan'ı olan Kaptan Amerika, Birleşmiş Milletler Güvenlik Kurulu'nun emrine girmeyi reddeder. Çünkü hükümetlerin ajandalarına güvenmemektedir ve insanlığın güvenliği için bağımsız çalışacaktır. Bu şirketlerin, diğer bir adıyla sermayenin kendini devletlerden güvenilir olarak sunması ve devlet otoritesini reddetmesinin başka bir tezahürüdür.

Bu yasalarla bağlantılı olarak ortaya çıkan diğer bir yasa, şirketlerin muhakkak halkın çıkarına çalışıyor olduğudur. *Thor* (2011) filminde S.H.I.E.L.D ajanına, Thor "*İkimiz*

*de bu dünyayı korumak için savaşıyoruz*" diyerek bunu ifade eder. Şirketlerin temsilcisi olan süper kahramanların halkın iyiliği için yaptığı mücadele de şirketlerin hanesine yazılır. Üstelik devlet otoriteleri, hantal ve büroksiye yaslanan yapılarıyla, tehditlerin bertaraf edilmesinde sürekli engel çıkaran yapılar olarak sunulur. Örneğin *İnanılmaz Hulk* (2008) filminde Hulk, New York sokaklarında dehşet saçan canavarı öldürerek kenti kurtarmasına rağmen yasal biri olamaz, Amerikan Ordusu tarafından kovalanır ve kaçmak zorunda kalır. Bütün süper kahraman filmlerinde devlet temsilleri bu örnekte olduğu gibi küçültücü bir şekilde yapılır ve hiçbir süper kahraman filminde devlet otoritesi bir tehdidi yok edemez. Devletler de tıpkı kentli insanlar gibi etkisizdir ve yine tıpkı kentli insanlar gibi yapıları dolayısıyla yerilmekte ve ulus ötesi şirketlerin kararlarına itaat etmeleri gerektiği belirtilmektedir.

Öte yandan Crowe'un çalışmasında (2018) detaylıca ele aldığı gibi, süper kahramanların Amerikan değerleriyle olan ilişkisi ve Amerikan'ın askeri pozisyonunu ve ideolojisini savundukları ve yansıttıkları da bir gerçektir. Ancak bu noktada şöyle bir ayrım ortaya çıkmaktadır. Süper kahramanlar, Amerikan değerlerini çıkar müşterekliği nedeniyle kullanmaktadır. Kapitalist sistemin diğer pek çok alanda yaptığı gibi, örneğin her ülkede o ülkenin değerlerine uygun pazarlama stratejileri ürettiği gibi, süper kahramanların Amerikalılıkla ilişkisi de çıkar ortaklığına dayanmaktadır. Nitekim Amerikalılık ve Amerikan değerleri şirketlerin dünya hegemonyasını gizlemek için çok iyi bir maskedir (tıpkı süper kahraman maskesi gibi) ve demokrasi, liberalizm gibi değerlerin arkasına saklanan şirket sahipleri Amerika ve Amerikan ulusalcılığı ve değerlerine sahip çıkar ve sistemin devamlılığı için onları da korurlar. Aynı şekilde özgürlük, demokrasi vb. küresel değerler de maskedir ve şirket sahipleri tarafından ihtiyaç duyulduğu ölçüde kullanılır. Oysa değişmeyen tek gerçek bütün süper kahramanların bütün film hikayelerinde yaptığı gibi sermaye sahiplerinin iktidarını korumasıdır. Bundan dolayı süper kahramanların Pentagon'un bir uzantısı olduğu iddiası (Crowe, 2018: 134) havada kalmaktadır. Nitekim buraya kadar verilen örneklerde olduğu gibi süper kahramanlar Amerikan Ordusu'na hizmet etmekten çok, paralel bir ordu kurarlar. Süper kahraman filmlerinde örneğin daha önce üzerinde detaylıca durulan Demir Adam, Hulk ve Batman filmlerinde devletin kolluk güçleriyle (polis, asker, emniyet) Demir Adam, Batman ve Hulk'un karşı karşıya gelmesi tesadüf değildir. Bu bakımdan hiçbir süper

kahraman Amerikan askeri üniformasını giymez. Gerçek mesleği Amerikan Ordusu'nda askerlik olan Kaptan Amerika'nın, *Kaptan Amerika: İç Savaş* (2016) filminde Amerikan devletince ona teklif edilen BM emrine girme teklifini reddetmesi de bunun göstergesidir. Bu filmde Kaptan Amerika'nın söylediği gibi, Kaptan Amerika devletlerin ajandasına güvenmez, doğrudan halka hizmet etmeyi seçer. Bu aynı zamanda süper kahramanların meşruiyetinin kaynağıdır. Meşruiyetini halktan ve halka hizmet etme sevdasından aldığını iddia eden Süper kahramanlar devlet otoritesine paralel bir yapılanma ortaya koyar ve bu yüzden devlet kurumlarıyla sık sık çatışır. Süper kahramanların filmlerde meşruiyetin kaynağı olarak halk yani kentli kitleler gösterilirken, aslında ulus ötesi şirketlerin temsilcileri oldukları ve şirketlerin kendilerini halkın menfaatleriyle eşitleme stratejileri sonucu böyle bir anlam kaymasının ortaya çıktığı unutulmamalıdır.

Süper kahraman filmleri üzerinden tespit edebildiğimiz diğer bir yasa, dünya hatta evrende sınır olmadığıdır. Nasıl ki daha önce bahsi geçtiği üzere ulus ötesi şirketler için sınırlar yoktur ve sermaye özgürce dolanabilmektedir, aynı şekilde süper kahramanlar için de sınırlar yoktur ve dünyanın hatta evrenin istedikleri yerlerinde faaliyet gösterebilirler. Bu yasa gereği, Batman *Kara Şövalye* (2008) filminde Çin'e kaçan suç baronunu, Çin'in en güvenli binalarından birinden alır. Aynı şekilde *Demir Adam* (2008) filminde Demir Adam, bir suç örgütünü çökertmek için Afganistan'a gider. Diğer bütün süper kahramanlar için durum aynıdır, süper kahramanlar için ne kentsel sınırlar, ne devlet sınırları ve hatta ne de galaksilerin sınırları geçerlidir.

En Üstün Yasa'nın diğer bir maddesi de kapitalist kent yaşantıları içinde kontrol edilebilir düzeyde bir suçun her zaman olacağıdır. *Kara Şövalye Yükseliyor* (2012) filminde Gotham şehrinin belediye başkanı dilinden bu yasa şöyle ifade edilir: "*Harvey Dent'in organize suç örgütlerine karşı inatçı mücadelesi sayesinde Gotham artık daha güvenli bir şehre dönüştü, bu şehir tarihsel bir evrim geçirdi, suç olmayan bir şehir yoktur, ama bu şehirde organize suçlar yok artık*". Suç olmayan bir şehir yoktur demek, kentlerde belli oranda suça müsamaha gösterildiğinin de ilanıdır. Aynı yasa *Yenilmezler* (2012) filminde de görülür. Thor kardeşine "*dünya benim korumam altında*" deyince, Loki "*insanlar birbirini kırarken neden müdahale etmiyorsun o halde*?" diye sorar. Thor buna "*sen kendini onlardan*

*üstün mü görüyorsun*" diye cevap verir. Thor, insanların savaşmasının yaşamalarının bir parçası olarak görmektedir, onun için gündelik hayata karışmaz. Aslında bu şirketlerin dünyanın sonunu getirmeyecek ya da büyük felaket yaratmayacak tehditlere karşı kayıtsız kalmasının ilanıdır. Sermaye, kapitalist kent yaşantısını akamete uğratmayacak sokaktaki suçlara ve savaşlara müdahele etmez. Bunun için süper kahraman filmlerinde müdahele edilen tehditler her zaman kapitalist kent yaşantısını doğrudan etkileyecek potansiyele sahiptir ve her zaman daha önce belirtildiği gibi bir şekilde özel mülkiyete yöneliktir.

Üstteki yasayla bağlantılı diğer bir En Üstün Yasa da, sistemin her zaman düşmana ihtiyaç duyduğudur. Bu yasa *Batman* (1989) filminde Joker'in dilinden şöyle ifade edilir; "*bu şehrin gerçek bir düşmana ihtiyacı var"*. Bahsedilen şehir daha önce detaylıca üzerinde durulan kapitalist kentlerdir. Kapitalist kent yaşantıları kitleleri bir arada tutabilmek ve sisteme sadık kılabilmek için her zaman tehditlerle tahkim edilirler. Bu çalışmada defalarca ele alındığı üzere bütün süper kahraman filmlerinde kapitalist kent yaşantılarına yönelik tehditler söz konusudur ve bu tehditler nihayetinde kapitalist kentlerin tek güvenli liman olduğu inancını pekiştirir.

En Üstün Yasa'nın diğer bir maddesi de dünyanın zayıflıklarından arındırılamayacağıdır. Bu aslında ilginç bir yasadır. Çünkü kapitalist sistem sürekli gelişimi desteklerken insan hayatının tekamüle ermesi ve gittikçe mükemmelleşmesi gerekmektedir. Ancak mükemmel olanın tüketime ihtiyacı olmayacağı için, sistemin kitlelerin zayıflıklarına ihtiyacı vardır. Bundan dolayı *İnanılmaz Örümcek Adam* (2012) filminde bağışıklık sistemlerini geliştirerek insanları hastalık gibi zayıflıklardan kurtarmak gibi tamamen iyi niyetlerle yola çıkan Connors bir süre sonra Kertenkele lakaplı bir canavara dönüşür. Böylece film, insanları zayıflıklarından arındırma çabasını şeytanileştirerek kötülükle eşitler. Çünkü bilim ve teknik ne kadar ilerlerse ilerlesin, sistemin tüketime yönelik ihtiyacı devam ettikçe insanlar tüketmeye muhtaç olmalıdır: mükemmellik hiçbir şeye muhtaç değildir, bu yüzden kapitalist kent yaşantısının tüketime dayalı mekanizmasına bir tehdittir ve bundan dolayı kötülükle eş anlamlı kılınır.

Süper kahraman filmleri üzerinden tespit edebildiğimiz diğer bir yasa, potitikacılar, hükümetler ve devletler daha önce üzerinde durulduğu gibi eleştirilebilir, ancak yasa gereği şirketlerin eleştirilmesine izin verilmez. *Batman Daima* (1995) filminde İkiyüzlü adındaki suçlu "*bebekler açlıktan ölürken, politikacılar şişmanlıyor*" diye isyan ederken filmin dili bu isyanı boşa çıkaracak bir hamle yapmaz. Ancak örneğin Batman filmlerinde Batman'ın şirketi Wayne Şirketi'ne yönelik saldırılar her zaman olumsuzlanır. Örneğin *Batman Başlıyor* (2005) filminde Earle, Wayne Şirketi'nin kontrolünü eline almaya çalışır. Wayne Şirketi, Gotham kentinin su şebekesinin merkezi olması üzerinden Earle'ün özel sermayeye yönelik bu çabası şeytanlaştırılarak olumsuzlanır. Öyle ki, Earle'ün şirketi ele geçirmesi Gotham'ın yok oluşuyla eş değer kılınır. Çünkü filmin hikayesine göre, Batman'in yani Bruce Wayne'in, dolayısıyla sermayenin kontrolü kaybetmesi bütün kentin yok olması anlamına gelmektedir. Aynı yasa gereği, daha önce üzerinde durulduğu üzere, *Demir Adam* filmlerinde Stark Şirketi'ne yönelik saldırılar ve eleştiriler her zaman olumsuzlanır.

En Üstün Yasa'nın başka bir maddesi de sistem içinde her hatanın bir telafisi olduğudur. Buraya kadar görüldüğü üzere bütün süper kahraman filmlerinde kentlerin ya da bütün insanlığı yok edecek büyük tehditler ve felaketler söz konusudur. Nükleer bomba, yapay deprem, sel, su şebekelerinin zehirlenmesi, karanlıkta kalan dünya, enerjinin yok edilmesi, yapay güneş icadı, yapay zekanın dünyayı ele geçirmesi gibi büyük tehditler söz konusu edilse de, bu tehditlerin hiçbiri amacına ulaşmaz. Bu tehditlerin tamamının şu veya bu şekilde insani hatalar sonucu ortaya çıktığı gerçeğinden hareketle, her hatanın bir telafisi olduğu yasası inşa edilir. Bu aynı zamanda sistemin kitleleri yatıştırmaya yönelik vaadidir. Öyle ki, yer altından yeni bir ırk çıksa da (*Süpermen ve Köstebek Adam*, 1951), Amerikan sahillerini yok edecek bir sel yaratılması planlansa da (*Süpermen*, 1978), Kripton'dan süper güçlü suçlular gelse de (*Süpermen* II, 1980), süper güçlü bir bilgisayar dünyayı ele geçirse de (*Süpermen* III, 1983), nükleer silahlarla dünya dolup taşmışsa da (*Süpermen: Barış Peşinde*, 1987), Amerika'yı sular altında bırakacak yeni bir kıtanın yaratılması planlansa da (*Süpermen Dönüyor*, 2006), dünyayı yok edecek bir makine icat edilmiş olsa da (*Çelik Adam*, 2013) her şey sistemin kontrolündedir ve hiçbir tehdit asla dünyayı geri döndürülemeyecek şekilde bozamaz. Diğer süper kahraman filmlerinde de aynı şekilde geçerli olan bu vaat aslında çok tehlikeli bir vaaddir ve dünyanın asla büyük bir felakete uğramayacağına dair bir ön kabülü

insanlara aşılamaktadır. En nihayetinde bütün süper kahraman filmlerinde tehdit bertaraf edilir ve her şeyin yolunda olduğu sistemin işler haline geri dönülür. Klein (2015) bir röportajında bu durumdan yakınırken ilginç bir şekilde süper kahramanlara atıfta bulunur; "*işleri sürekli kötüleştirirken, en sonunda ortaya bir süper kahraman çıkıp her şeyi düzelteceğine inanıyoruz*". Klein, insanların muhtemel felaketlere kayıtsızlığını anlatmak için süper kahramanlara atıfta bulunarak farkında olmadan da olsa başka bir gerçeği de işaret eder. Süper kahraman filmleri insanları tehditler noktasında eğittiği ve her felaketin bir telafisi olduğu iddiasını benimsettiği için, insanların tepkisizliğine büyük bir katkıda bulunur. Klein'ın aynı röportajın devamında "*pazarın bizi kurtaracağı, teknolojinin bizi kurtaracağı ve milyarderlerin bizi kurtaracağına dair üç büyülü düşünce başka çözümler aramamızı engelliyor*" iddiası da aynı şekilde süper kahraman filmlerinde görülen üç büyük vaattir. Süper kahraman filmlerinde serbest piyasa her zaman kendi çözümlerini üretir, teknoloji kurtarıcı olarak sunulur, sermaye sahipleri ise kurtarıcı pozisyonundadır.

*En Üstün Yasa*'nın diğer bir maddesi serbest rekabetin muhakkak sağlanması gerekliliğidir. Bu yasanın gereği olarak, *Süpermen III* (1983) filminde Süpermen bütün film boyunca serbest rekabeti tehlikeye atan tekelleşme faaliyetiyle mücadele eder. Önce kahve ticareti serbest pazara müdahale ederek tekelini eline almaya çalışan Ross'un hamlesi boşa çıkarılır, sonra yine petrol tekelini serbest piyasanın koşulları dışında hariçten müdahalelerle ele geçirmeye çalışan Ross'a engel olunur.

*En Üstün Yasa*'nın diğer bir maddesi sermayenin asla taraf tutmadığıdır. Hassler'in dediği gibi kapitalizmin dünya görüşü yoktur (2012: 113). Sermayenin tarafsızlığı yasası sermayenin temsilcisi olan süper kahramanların filmlerinde çeşitli yollarla gerçekleşir. Örneğin, *Süpermen: Barış Peşinde* (1987) filminde, Rus ve Amerika arasında bir nükleer savaş konu edinilirken filmin hemen açılışında Süpermen uzayda boşlukta kaybolan ve ölmek üzere olan Rus kozmonotları kurtarır. Yine aynı filmde Amerika ve Rusya arasında gerçekleşmesi muhtemel olan savaşla ilgili Süpermen tarafsızlığını ilan eder. Esasında tarafsızlığını ilan eden sermayedir. Filmde Kriptonlu bilgelerin ruhlarıyla irtibata geçen Süpermen'e dünya savaşlarına karışmaması tavsiye edilir. Aynı şekilde Süpermen tehdidi bertaraf ederken Amerika ve Rusya ayırmadan yeryüzündeki bütün nükleer silahları yok eder.

Filmin finalinde ise "*eğer yeryüzündeki halklar barış istiyorsa, devletler savaş yapamaz*" derken Amerika'nın haklılığına asla vurgu yapmaz, ya da başka bir deyişle Amerika dahil bütün devletlere eşit mesafede kalır.

Bu noktada daha önce de bahsi geçen süper kahramanların Amerikan kimliğiyle ilişkisi üzerine ileri sürdüğümüz iddianın sağlaması yapılabilir. Görüldüğü gibi, Süpermen her ne kadar Kansas'lı bir Amerikan vatandaşı olduğunu ileri sürse de, tehditler karşısında bu kimliği kullanmaz, çünkü sermayeyi temsil etmektedir ve sermayenin milliyeti, inancı ve ideolojisi yoktur. Daha önce ifade edildiği gibi de, süper kahramanların Amerikan kimliğiyle olan ilişkisi ihtiyaca yönelik bir ilişkidir, süper kahramanlar sermayenin menfaatleri doğrultusunda Amerikan değerlerini sahiplenir ya da sahiplenmez. Ancak her zaman ulus ötesi şirket temsilcileri olarak bağımsızlıklarını korurlar ve asla Amerika adına başka bir devletle savaşa girmezler. Bu sav, bilhassa Kaptan Amerika filmlerinde apaçık gözlemlenmektedir. İkinci Dünya Savaşı yıllarında bir asker olan Kaptan Amerika filmlerinde Hitler'le bile savaşmaz. *İlk Yenilmez: Kaptan Amerika* (2011) filminde düşman Hitler'in askeri olan ve Hitler'e bile ihanet etmiş ve kendi ordusunu kurmuş olan Schmidt'tir. Görüldüğü gibi ulus ötesi şirketlerin sermayesini temsil eden süper kahramanlar o kadar tarafsızdır ki Hitler'i bile hedef almazlar. Aynı şekilde hiçbir süper kahraman filminde hiçbir devlet ya da millet asla hedef gösterilmez, hiçbir süper kahraman da hiçbir devlete karşı savaşa girmez. Savaşılan tehditler kimliksiz, milliyetsiz ve coğrafyasız tehditler olup tek ortak noktaları kapitalist kent yaşantılarına yönelik saldırı barındırıyor olmalarıdır. Bu bakımdan sermaye sahipleri, Amerikan ulusal kimliği, neo liberal değerler, demokrasi, özgürlük, adalet gibi kimsenin reddedemeyeceği kavramların arkasına saklanırlar. Başka bir deyişle bu kavramların kendi menfaatlerine uygun olarak sürekli yeniden inşasında öncü rol oynarlar.

En Üstün Yasa'nın diğer önemli maddelerinden biri de teknolojiyle ilgilidir. Yasaya göre teknoloji her zaman güvenli ellerde olmalıdır. Bu noktada süper kahraman filmlerindeki bilim ve tekniğe ayrıca dikkatlice bakmak gerekmektedir. Nitekim, teker teker süper kahraman filmlerine ve bu filmlerdeki süper kahramanlar ve süper kötüler ve yarattıkları tehditlere bakıldığında ortaya ilginç bir tablo çıkmaktadır. Buna göre, hem süper kahramanlar, hem de tehditler, bilim ve teknoloji kaynaklıdır. Tehditler bilimsel imkanlarla yaratılır,

bilimsel imkanlarla çözülür. Süper kahramanlar da, Süpermen olsa bile bilimsel imkanlarla sorunları çözer. Örneğin Süpermen'in güçleri büyücülükle eşdeğer olmayıp bilimsel temele dayandırılmaya çalışılır. Süpermen'in gözlerinde X ray ışınları vardır. Uçma kabiliyetini güneşin ışınlarıyla kendi vucüdu teması sonucu bilimsel bir yolla edinmiştir. Fiziksel güçleri de aynı şekilde bilimsel temellerle açıklanmaya çalışılır. Batman tümüyle teknolojinin var ettiği bir süper kahramandır ve bütün gücünü teknolojik imkan ve vasıtalardan alır. Örümcek Adam, karma çiftleştirme sonucu elde edilen bir örümcek türü tarafından ısırılması sonucu "bilimsel bir etkileşimle" gücünü kazanmıştır. Demir Adam, sahip olduğu teknolojik imkanlar sayesinde ürettiği müthiş güçlü zırh sayesinde süper kahraman olabilmiştir. Hulk, bilimsel bir mutasyon yüzünden süper kahramana dönüşür. X Men karakterleri de yine bilimsel deneyler sonucunda ortaya çıkmış kahramanlardır. Kaptan Amerika, süper güçlü asker projesi neticesinde ortaya çıkmış "bilimsel" bir icattır. Her ne kadar Thor bunun istisnası olarak görülebilse de, Thor'un dünya üzerindeki faaliyetleri tamamen bilimsel imkanlarla gerçekleşir. Öte yandan nasıl ki süper kahramanları yaratan bilim ve tekniktir, tehditleri de bilim ve teknik yaratır. Teker teker filmlere bakıldığında bu net bir şekilde gözlenilmektedir.

*Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde tehdit petrol kuyusundan gelmektedir. Ancak dünyanın en derin petrol kuyusu olma özelliğini sahip olan bu kuyudan yükselen tehdidin imkan sağlayıcısı bilimdir. Bilim çok fazla ileriye gitmiş, yeri haddinden fazla delerek başka bir canlının yaşam alanına girmiştir. Buna imkan sağlayan teknoloji doğrudan tehdidin gün yüzüne çıkmasına neden olur ve tehdidin dolaylı olarak yaratıcısı olur. Tehdidin çözümü olarak, Süpermen kuyuyu kapatır. Bilimin "ileri gitmişliği" geri alınır ve böylece tehdit bertaraf edilmiş olur. O halde bilimin kontrolsüz bir şekilde ileri gitmesi risklidir ve birileri muhakkak bu gelişigüzel ilerlemeyi kontrol etmeli ve insan yararına olacak şekilde yönlendirmelidir. İşte bu birisi, kapitalist sistemin kendisidir, bilimin hızını ve ritmini kontrol etme imkanını, insanlık yararına elinde bulundurduğunu iddia etmektedir. Bu diğer filmler için de geçerlidir. *Süpermen I* (1978) filminde Luthor adlı bilim insanı ve dahi, yapay bir deprem planlamaktadır. Tehdit doğrudan bilim ve teknoloji kaynaklıdır ve tehdidin sahibi de dahi bilim insanıdır. *Süpermen II* (1980) filminde tehdidin taşıyıcısı Kriptonlular olsa da, onlara bu imkanı veren dünyanın atmosferidir ve tehdit için kullandıkları yöntemler ışın kılıcı gibi teknolojik imkanlardır. Üstelik onları yöneten ve yönlendiren kişi, yine dahi suçlu bilim

insanı Luthor'dur. *Süpermen III* (1983) filminde tehdidi yaratan bilgisayar dâhisi Gus Gorman'dır. Gorman aşırı zeki birisidir, bilgisayar konusunda müthiş uzmandır ve kod yazılımlarıyla uyduları bile harekete geçirebilecek bir yeteneğe sahiptir. Teknik üzerinde bu yetkinliği sayesinde gemileri yönlendirebilir ve hatta yarattığı süper güçlü bilgisayar ve onun yapay zekası sayesinde bütün insanlığı yönetebilecek bir yaratık ortaya çıkarır. *Süpermen: Barış Peşinde* (1987) filminde, tehdit nükleer silahlanma yarışından çıkar. Böylece doğrudan teknoloji ve bilimin yaratımıdır. *Süpermen Dönüyor* (2013) filminde tehdit, yine dahi bilim insanı Luthor kaynaklı olup, kriptonit isimli maddenin bilimsel imkanlarla denize batırılması sonucu ortaya çıkacak yeni kıtadan doğar. *Çelik Adam* (2013) filminde tehdit, dünyada hayatı yeniden başlatacak dönüştürücü bir makineyle yaratılır. Yine bilimsel ve teknik imkanlar sayesinde var edilen bir makine, tehdidi dünyaya saçar.

*Batman: Film* (1966) filminde tehdit insanları buharlaştırıp toza çeviren bir makineyle yaratılır. Yine bilimsel imkanlarla üretilen bu makine doğrudan teknolojik bir ürün olarak dünyanın sonunu hazırlamaktadır. *Batman* (1989) filminde kimyasal karışıma düşmüş bir suçlunun Joker'e dönüşmesiyle ortaya çıkar. Tehdidi yaratan kimyasallardır. *Batman Dönüyor* (2005) filminde tehdidin kaynağı bomba yüklü penguenlerdir. Bombalar tamamen teknolojik üretimdir ve bilimin eseridir. *Batman Daima* (1995) filminde tehdit üç boyutlu görüntü veren TV benzeri bir aletle gerçekleşir. Teknolojinin son harikası olan bu alet sayesinde insan beyni kontrol edebilmektedir. Bu aletin mucidi de bir bilim adamı olan Bulmacacı'dır. *Batman ve Robin* (1997) filminde tehdit iki doktor kökenli bilim insanından kaynaklanır. Bilimin imkanlarıyla ve bilimin sayesinde dünyanın en büyük teleskopunu, bütün dünyayı donduracak bir makineye çevirirler. *Batman Başlıyor* (1995) filminde tehdit su şebekeleri kullanılarak havaya yayılacak gazdan kaynaklanır. Gerek kullanılacak şebekeler, gerekse bu şebekelerdeki suyu buharlaştırarak havaya yayacak makine teknolojinin son üretimleridir. *Kara Şövalye* (2008) filminde tehdit bomba düzenekleriyle sağlanır. *Kara Şövalye Yükseliyor* (2012) filminde tehdit nükleer bomba olarak teknolojinin ürünüdür. *Örümcek Adam* (2002) filminde tehdidi bir bilim adamı yaratır ve bilimin imkanlarını kullanır, amacı evrimi hızlandırmak ve doğal seleksiyonla mutant evresine geçmektir. *Örümcek Adam II* (2004) filminde tehdidin kaynağı bir bilim insanı olan Octavius'dur. Octavius'un yarattığı yapay zekalı kollar onu ele geçirir ve güneşten daha büyük bir enerji

kaynağı yaratmaya çalışır. *Örümcek Adam III* (2007) filminde tehdit bir karıştırıcıya düşerek Kum Adam'a dönüşen suçludan kaynaklanır. Yine tehdidi var eden bilim olmuştur. *İnanılmaz Örümcek Adam* (2012) filminde tehdit doktor ve bilim insanı Connors kaynaklıdır. Connors bilimsel imkanlarla bütün insanlara mutasyon geçirtmeye çalışır. *İnanılmaz Örümcek Adam II* (2014) filminde tehdit deney tüplerine düşmesi sonucu elektrik adama dönüşen Max'tan çıkar. *Örümcek Adam: Eve Dönüş* (2017) filminde tehdit, tekniğin imkanlarıyla yaratılmış yasadışı silahlardan türer. *Demir Adam* (2008) filminde tehdit bizzat Tony Stark'ın teknolojinin en ileri örnekleri olarak ürettiği silahların suistimal edilmesiyle ortaya çıkar. *Demir Adam II* (2010) filminde tehdit, yapay zeka ve uzaktan kontrolle yönlendirilen robotlardan, yani bizzat teknolojik imkanlardan doğar. *Demir Adam III* (2013) filminde tehdit yine teknolojik imkanlarla yaratılan silahların suistimalidir. *Hulk* (2013) filminde tehdit bilim adamı David Banner kaynaklıdır, Banner bilimsel imkanlarla dünyanın iktidarını devralacak bir devrim peşindedir. *İnanılmaz Hulk* (2008) filminde tehdit, teknolojik imkanlarla yaratılan süper güçlü asker projesinin kontrolden çıkması sonucu Stern adında bir canavarın yaratılmasıyla ortaya çıkar. *İlk Yenilmez: Kaptan Amerika* (2011) filminde tehdit, bilimsel bir deney sonucu mutasyona uğramış Kızıl Kurukafa adındaki Hitler komutanının yeni bir enerji kaynağı arayışıyla ortaya çıkar. *Kaptan Amerika: Kış Askeri* (2014) filminde tehdit güvenli dünya projesini hayata geçirmek amacıyla yaratılacak çok ileri düzey bir makine düşüncesiyle ortaya çıkar. *Kaptan Amerika: İç Savaş* (2016) filminde tehdit, hepsi bilimsel imkanlara var olmuş süper kahramanların birbiriyle savaşından doğar. *Thor* (2011) filminde tehdit çok ileri düzey teknolojilere ve güce sahip Asgard'ın kontrolünün bir muhteris tarafından ele geçirilmesiyle ortaya çıkar. *Thor: Karanlık Dünya* (2013) filminde tehdit, sonsuz bir enerji taşına sahip olmaya çalışan Malekith adındaki yaratık kaynaklıdır. X Men filmlerinde tehdit bilimsel mutasyon kaynaklıdır. *Yenilmezler: Ultron Çağı* (2015) filminde tehdit, yaratılan Ultron ismindeki yapay zekanın kontrolden çıkması kaynaklıdır.

Görüldüğü gibi nerdeyse istisnasız bütün filmlerde tehdidin kaynağı ya da imkan sağlayıcısı bilim ve teknolojidir. Böylece teknolojinin sermaye sahiplerinin elinde güvende olması gerektiği yasası teyit edilmiş olur. Bu noktada şöyle bir soru akla gelmektedir: kapitalist sistem bilim ve teknoloji sayesinde var olmuşken, sanayi devriminin ürünüyken nasıl olur da bilimden gelecek bir tehditten korkmaktadır? İşte tam da bu soru cevabını içinde

barındırmaktadır. Kapitalist sistem kendisini var eden bilimsel devrimin kendisini yok etme gücü olan tek imkan olduğunun farkındadır. Nitekim tarih artık bilim ve teknoloji ırmağından akmaktadır. Kapitalist sistemi ayakta tutan ve ileriye taşıyan şey bilim olduğu gibi, yine onu yıkabilecek ve yeni bir sisteme kapı açabilecek olan bilimdir. Bu korku, kapitalist sistem ve onun yaratıcılarının bütün hücrelerine işlemiştir. Bunun için bütün bu filmlerde ister istemez tehdit bilimden türemiştir. Kapitalist sistemin sahipleri bilimin ve tekniğin kontrol altında tutulması gerektiğinin farkındadır, bütün bu filmlerle vaat edilen diğer bir şey de, bu kontrolün en iyi sistemin efendileri tarafından yapılabileceğidir. Bu bakımdan bilimsel imkanlarla ortaya çıkan süper kahramanların, bilimin ve tekniğin "yoldan çıkması" ihtimalinde, karşı bekçi olarak kullanılmak üzere hazır bulundurulduğu da kabul edilebilir. Neticede, süper kahramanlar bilim ve teknolojiye de rehberlik ederler ve gerektiği yerde müdahalelerle bazı "düzeltmeler" yaparlar. Kapitalist sistem kendini bu şekilde her yönden güvence altına alır ve tehlike gelebilecek her yöne bir bekçi diker. Bu noktada sanat tamamen başıboş bırakılır, çünkü sanat artık hiç kimse için bir güç ifade etmemektedir ve bunun için ne süper kahramanlar, ne de süper kötüler arasında sanatçı bulunur. Ne tehdit, ne de çözüm, sanattan kaynaklanır. İçinde yaşadığımız dünyanın yaratıcısı olan bilimin, onu yok etme imkanına sahip tek güç olduğunun herkes farkındadır.

Sonuç olarak bu bölümde ele alındığı üzere sistemin, kapitalist kent yaşantıları ve bütün dünyada geçerli olan yasaları vardır. Bu yasaların kitleler tarafından kabul görmesini sağlayacak olan ise daha önce de belirtildiği gibi süper kahraman filmlerinde görüldüğü üzere, tehditlerdir.

## 4.9. SİSTEMİN LOKOMOTİFİ: TEHDİTLER, ÖLMEK YA DA YAŞAMAK

Çalışmanın bu bölümünün önceki kısmında süper kahraman filmleri üzerinden tespit edilen sistem, bu sistemin yaşam olanı olarak kapitalist kent, bu kentin muhafızı olarak süper kahraman, bu kentin ve tüm evrenin yasası olarak "En Üstün Yasa" ve sistemin insanları olarak "şaşkın sürü"den bahsedildi. Buraya kadar bahsi sıklıkla geçen ve bu sistemdeki yerinin önemi itibarıyla ayrıca daha detaylı ele alınması gereken unsur, sistemin temel çarkı olarak işlev gören tehditlerdir. Nitekim bu sistemi işler kılan ve sistemin film anlatıları

vasıtasıyla seyirciyle ilgili hedeflerinin merkezinde filmlerle yaratılan tehdit algısı yatar. Filmlerde uygulanan bu stratejinin gerçek kent yaşantılarında da aynen geçerli olduğunu yeniden hatırlatmak gerekebilir.

Süper kahraman film evreninde tehditler üzerine kurulu stratejilere daha yakından baktığımızda ilk olarak akla daha önce de bahsi geçen filmlerin insanların hayatta kalma güdülerine hitap ettiği gelmektedir. Bu noktada ölümle korkutulmuş kitlelerin sistemin onları hayatta tutan şey oluğunda ikna edildikleri daha önce belirtilmişti. Yine burada daha önce bahsi geçen Klein'in (2010) "şok doktrini"ni tekrar hatırlamak gerekmektedir. Buna göre, felaketler kapitalizmin istediklerini gerçekleştirmesi için kullandığı araçlardır, kitleler felaket korkularıyla şoka uğratılır ve böylece sistem onlara istediklerini dayatır. Süper kahraman filmlerinde tam olarak uygulanan strateji budur. Filmlerin hikayesinde edilgen bir konumu olan ve bu çalışmada "şaşkın sürü" olarak adlandırılan kitleler tehditlerle ürkütülür, bu sayede şok halde akli melekelerini yitirmişlerken Süpermen onlara güvenli limanı yani sistemi gösterir. Bu bakımdan Ross'un yine daha önce bahsi geçen, kitle iletişim araçları şokları eş zamanlı olarak dağıtır iddiası da hatırlanmalıdır (1908:63). Süper kahraman filmleri tehditleri bütün dünyaya yayarak, kamuoyunu sistemin isteklerini gönüllü bir şekilde kabullenmeye iter.

Bu noktada Baudrillard'ın görüşlerine başvurmak faydalı olacaktır. Baudrillard'a göre küreselleşmeyle eş zamanlı olarak ortaya çıkan terörizmin koşullarını sistem yaratmıştır (2003:87). Hiçbir icadı veya yeniliği olmayan terörizm, aşırılıktan doğduğu için ahlaksızdır (2003:12) ve aynı merkezden yönetilen kitle iletişim araçlarına mahkumdur. Rakibi ve düşmanı olan küreselleşmeyle savaşan terörizm, onun kadar anlamsız ve belirsizdir (Baudrillard, 1991:36). Herkes terörizmin kurbanıdır (Baudrillard, 1991: 40). Terörizm hegemonik küreselleşmenin ürünü ve sonucu olduğu için yok edilemezdir (Baudrillard, 2003: 6). Terörizmin ilişki kurabildiği tek öğe artık manasını kaybetmiş olan simülatif kitledir (Berman, 1999:30). İnsanlık için büyük tehdit terörizm değil, acımasız küreselleşme ve teknolojikleşmedir (Baudrillard, 2012:34-37). Kitle iletişim araçlarıyla yayılan terör sayesinde herkes mevcut dünya sisteminden sorumlu tutulmaktadır. Bu düzeni bozacak bir eylem dünyanın yok olmasına yol açacaktır (Baudrillard, 2011:49:50) Baudrillard'ın bu görüşlerini

süper kahraman filmleri üzerinden değerlendirecek olursak, süper kahraman filmlerindeki tehdidin sahibi kötüler ve kurtarıcı olan süper kahramanlar aynı amaca hizmet ederler. Tehditler bütün kitleyi kurban kılar. Aynı zamanda daha önce de bahsi geçtiği üzere modern kentli insanlarla yani şaşkın sürülerle iletişime geçmenin en kolay yolu terör ya da tehdittir. Çünkü kitle artık simülatiftir, kendi gerçekliği ve sanal gerçekliğin arasında kaybolmuştur. Bu sayede filmler yoluyla yayılan tehdit kitlelerle sistemin geleceğini birbirine bağlamaktadır. Bu amaca yönelik olarak, düzeni bozacak bir tehdidin bütün dünyayı yok edecek olması fikri bütün süper kahraman filmlerinin ana iddiasıdır. Bu bakımdan M16 başkanı Dearlove'nin terörizmi aşırı siyasel bir iletişim eylemi olarak tanımlamasından (Travelyan, 2010, s.282) yola çıkacak olursak, süper kahraman filmlerinde tehdit siyasal bir iletişim aracı olarak kullanılır ve yukarıda bahsi geçen iddiayı her filmde tekrarlar. Bu iletişime maruz kalan kitlelerin durumunu, Spivak'ın *"Madun Konuşabilir mi?" (2006)* sorusu üzerinden değerlendirecek olursak, madun konuşamaz çünkü ölümle korkutulmuştur, tek meselesi hayatta kalmak olduğu için diğer bütün şikayetlerinden ve isteklerinden vazgeçmiş ya da vazgeçirilmiştir.

Bu bakımdan kitle yada modern öznenin konumu belirleyicidir. Kitle sürekli canlı tutulan tehdit algılarıyla Freud'un (2003) bahsettiği "tekinsizlik"e itilmiştir. Freud'a (2003) göre bu tekinsizlik bireylere dayatılan kimlikler ve kimliklere bağlı kodlara yüklenen anlamlar ve baskılar nedeniyle ortaya çıkar. Süper kahraman filmlerinde de tehdit algılarıyla kitleler kapitalist kent yaşantısını gönüllü arzulamaya dönük olarak baskılanır. Dünyanın sonunu arzulayan kötülerle, dünyayı kurtarmayı vaadeden süper kahramanlar arasında tercih yapmaya zorlanır. Bu bakımdan Lyotard'ın postmodern özenin duygusu olarak "keder"i, Habermas'ın ise panik, korku ve düş kırıklığını tespit etmesi önemlidir (Mansfield 2006: 208). Her ne kadar Lyotard ve Habermas bu duyguları Aydınlanma ideallerinin gerçekleştirmemesine bağlıyor olsa da, süper kahraman filmleri üzerinden tekrar bir değerlendirme yapıldığında, kitlelerin hayatlarına yön veren duygunun korku olduğu ve bu korkunun da sistem tarafından bilinçli bir şekilde üretilerek, kitle iletişim araçlarıyla yayıldığı görülmektedir.

Bütün bu görüşler ışığında süper kahraman filmlerinde yaratılan tehdit algılarının sistemin tahkimine yönelik bir söylem olduğu kabulüyle bakılacak olursa, tehditlerin esasında sistemin, şekil değiştirmiş ve manipülasyona uğratılmış korkuları olduğu görülecektir. Bunu daha detaylı ele alabilmek için bütün süper kahraman filmlerindeki tehditleri topladığımız tabloya başvurabiliriz.



**TABLO 11. Süper kahraman filmlerindeki tehditlere toplu bakış**

| FİLMİN ADI | TEHDİT SAHİBİ | TEHDİT SAHİBİNİN HEDEFİ | TEHDİT AYGITI | TEHLİKEYE ATILAN ŞEY | SÜPER KAHRAMAN |
|---|---|---|---|---|---|
| **Süpermen ve Köstebek Adam (1951)** | Köstebek Adamlar, yer altında yaşayan farklı bir yaratık türü – Luke Benson, ırkçı | Köstebek Adamlar kendi ırklarından birini kurtarmaya çalışır, Benson yabancı yaratıkları öldürmeye | Köstebek adamların ışın silahı | Amerikalıların ve diğer insanların hayatları, Amerika'nın iç istikrarı, dünya barışı | Süpermen, Kriptonlu, Clark Kent olarak Kansas'ta büyümüş, Kansaslı bir Amerikalı olduğunu iddia ediyor, mesleği Daily Planet'te gazetecilik |
| **Süpermen (1978)** | Lex Luthor, bilim insanı | Amerika'da yeni ortaya çıkacak bir toprak parçasının kontrolü ve sermaye | Luthor'un zekası; Amerikan ordusunun uzaya göndereceği füzeleri | Amerikalıların hayatları, Amerika'nın iç istikrarı ve huzuru | |
| **Süpermen II (1980)** | Kriptonlu üç suçlu (Zod, Non, Ursa); Lex Luthor, bilim adamı | Dünyanın hakimiyeti ve yönetimi | Kriptonluların büyük güçleri ve Luthor'un zekası | Bütün insanların hayatı, dünyanın geleceği | |
| **Süpermen III (1983)** | Ross Webster, iş adamı; kullandığı kişi bilgisayar dâhisi Gus Gorman | Dünya petrol pazarı, dünyanın yönetimi ve bütün sermaye | Gus Gorman'ın zekası, yarattığı süper bilgisayar | Bütün insanların hayatı, dünyanın geleceği | |
| **Süpermen: Barış Peşinde (1987)** | Lex Luthor, bilim adamı | Sermaye | Lex Luthor'ın zekası, yarattığı Nükleer Adam, nükleer silahlar | Bütün insanların hayatı, dünyanın geleceği | |
| **Süpermen Dönüyor (2006)** | Lex Luthor, bilim adamı | Yeni ortaya çıkacak bir kıtanın yönetimi ve toprak tekeli | Yalnızlık Kalesi'nden alınmış kristaller | Bütün insanların hayatı, dünyanın geleceği | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Çelik Adam (2013)** | Kriptonlu suçlular; General Zod, Non ve Ursa | Dünya üzerinde Kriptonlular için kurulacak yeni bir yaşam modeli | Yaratılışın bilgisini içinde barındıran kodeks | Bütün insanların hayatı, dünyanın geleceği | |
| **Batman: Film (1966)** | Dahi suçlular Penguen Adam, Joker, Kedi Kadın, Bulmacacı | 9 milyar dolar para | Suçluların zekası, Birleşmiş Milletler Kurulu Üyeleri | Birleşmiş Milletler Kurulu Üyelerinin hayatı, insanların hayat ve dünyanın geleceği | Batman, kurmaca kent Gotham'da yaşıyor, zengin, yakışıklı ve zeki bir iş adamı, Wayne Şirketi sahibi |
| **Batman (1989)** | Jack Nipier (Joker), dahi mafya | Doların üzerinde kendi resmini görmek | Kimyasal madde ve gaz | Gotham halkının ve Amerikalıların hayatı | |
| **Batman Dönüyor (1992)** | Dahi suçlu Penguen ve iş adamı Max Schreck | Penguen'in hedefi belediye başkanı olmak, Max Schreck'in hedefi daha fazla enerji ve güç | Penguen'in zekası, bomba bağlanmış penguenler | Gotham halkının hayatı | |
| **Batman Daima (1995)** | Dahi suçlu Harvey Dent (İki Yüzlü), dahi suçlu Bulmacacı Nygma | Bütün insanların beynini kontrol etmek ve Batman'i öldürmek | Üç boyutlu yayın yapan zihinlerden bilgi alıp onları kontrol eden TV | Gotham halkının akıl sağlığı ve hayatı | |
| **Batman & Robin (1997)** | Doktor Freeze (Buz Adam), Doktor Jason Woodroe (Sarmaşık Kadın) | Dünyadaki hayata son vererek her şeyi yeniden başlatmak | Dev bir teleskop ve buz makinesi | Tüm insanların hayatı ve dünyanın geleceği | |
| **Batman Başlıyor (2005)** | Uzak doğu Asya ya da Mısır kökenli dahi Ra's Al Ghul | Yozlaşmışlığından dolayı Gotham'ı yok ederek cezalandırmak, her şeyi baştan başlatmak | Su buharlaştırıcısıyla havaya salınacak olan gaz | Gotham halkının hayatı | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Kara Şövalye (2008)** | Dahi suçlu Joker | İnsanların doğasındaki kötülüğü ve ikiyüzlülüğü ortaya çıkarmak | İnsanların doğasındaki kötülük | Gotham halkının yönetim biçimi, Gotham halkının adalete, iyiliğe ve düzene olan inancı | |
| **Kara Şövalye Yükseliyor (2012)** | Ra's Al Ghul'un kızı Miranda | Gotham'ın ve Batman'in cezalandırılması, halkın iktidarı, anarşi, kaos | Nükleer bomba | Gotham halkının hayatı | |
| **Örümcek Adam (2002)** | Bilim ve doktor Norman Osborn (Yeşil Cin) | Mutantların çağını başlatmak, mutantların iktidarı | Mutasyon serumu | Newyork'luların ve diğer insanların hayatları, yönetim biçimleri | Örümcek Adam, Newyork-Manhathan'lı bir lise talebesi |
| **Örümcek Adam II (2004)** | Nükleer bilimci Otto Octavius | Güçlü bir enerji kaynağı yaratmak | Füzyon reaktörü | Dünyanın geleceği | |
| **Örümcek Adam III (2007)** | Flint Marko (Kum Adam), Muhabir Edie Brock (Venom) | Newyork'un koruyucusu Örümcek Adam'ı öldürerek kontrolü ele almak | Sembiyot | Newyork insanlarının hayatı ve şehrin geleceği | |
| **İnanılmaz Örümcek Adam (2012)** | Doktor bilim adamı Peter Connors | Zayıflıklarından arındırılmış bir dünya için bütün insanlara mutasyon geçirerek evrimi hızlandırmak | Mutasyon gazının Oscorp kulesinden salınımı | İnsanların mevcut halleri | |
| **İnanılmaz Örümcek Adam II (2014)** | Dışlanmış bir siyahi Max Dillon (Elektrik Adam) | Her şeyi kontrol altına almak, insanlar için tanrı olmak | Elektrik | Mevcut dünya düzeni ve dolayısıyla dünyanın geleceği | |
| **Örümcek Adam: Eve Dönüş (2017)** | Silah tüccarı Adrian Toomes | Yasadışı silah ticareti yaparak para kazanmak | Yenilmezler'den kalan silahlar | İnsanların hayatları, yasal silah ticareti | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Demir Adam (2008)** | Silah tüccarı Obadiah Stane | Yasadışı silah ticareti yaparak para kazanmak | Stark şirketinin ürettiği silahlar | Masum insanların hayatları, yasal silah ticareti | Demir Adam, zengin, dahi, Amerikalı çapkın bir milyoner, Howark Şirketi sahibi |
| **Demir Adam II (2010)** | Fizikçi Anton Vanko | Tony Stark'ı öldürmek ve teknolojiyle iktidarı ele geçirmek | Stark'ın ürettiği Demir Adam zırhları | Amerikalıların hayatları, teknolojinin kontrolden çıkması, dünyanın geleceği | |
| **Demir Adam III (2013)** | Bilim adamı Aldrich Killian | Savaş çıkararak yeni bir silah pazarı yaratmak | Ateş | Amerikalıların hayatları, kontrolden çıkmış silah sanayi, barış | |
| **Hulk (2003)** | Bilim Adamı ve genetikçi doktor David Banner | Mevcut devlet sistemlerini ve dünya düzenini yok ederek yeni bir sistem kurmak, insan doğasını geliştirmek | Mutasyon | Mevcut dünya düzeni, insanların hayatları | Bruce Banner, Amerikalı dahi bir bilim adamı |
| **İnanılmaz Hulk (2008)** | Asker Emil Blonsky | Güç ve iktidar | Mutasyon | İnsanların canları, mevcut dünya düzeni | |
| **İlk Yenilmez: Kaptan Amerika (2011)** | Hitler'in askeri Johann Schmidt (Kızıl Kurukafa) | Dünyayı yönetmek | Tesseract taşı ve süper güçlü silah ve askerler | İnsanların hayatları, dünyanın geleceği | Amerikan askeri Steve Rogers |
| **Kaptan Amerika: Kış Askeri (2014)** | BM güvenlik konseyi başkanı Alexandre Pierce | Mükemmel ve güvenlikli yeni bir dünya düzeni | DNA tanıyan uçan gemiler | İnsanların hayatı, dünyanın geleceği | |
| **Kaptan Amerika: İç Savaş (2016)** | Helmut Zemo | Yenilmezler'i birbirine öldürtmek | Yenilmezler'in arasına sokulan fitne | Yenilmezler'i yok ederek dünyanın güvenliği | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **Thor (2011)** | Thor'un kardeşi Asgardlı Loki | Asgardlılar dışında bütün canlıları ezip yok etmek | Yok edici adındaki savaş makinesi | Bütün kainatın geleceği, insanların hayatları | Asgard'ın veliahtı, genç, yakışıklı, zengin |
| **Thor: Karanlık Dünya (2013)** | Başka bir gezegende yaşayan kara elflerden Malekith | Bütün kainatı kontrol altına almak | Aether adındaki güç taşı | İnsanların hayatları, kainatın geleceği | |
| **Thor: Ragnarok (2017)** | Thor'un kardeşi savaş tanrısı Hela | Bütün kainatı kontrol altına almak | Asgard | İnsanların hayatları, kainatın geleceği | |
| **X Men (2002)** | Mutant Magneto | Mutantların iktidarını başlatarak insanlara hükmetmek | Mutant gazı yaratan makine | İnsanların hayatları, dünyanın geleceği | Mutant, genç, yakışıklı |
| **Yenilmezler (2012)** | Thor'un kardeşi Asgardlı Loki | Bütün kainatı kontrol altına almak | Tesseract | İnsanların hayatları, kainatın geleceği | Thor, Demir Adam, Hulk, Kaptan Amerika |
| **Yenilmezler: Ultron Çağı (2015)** | Yapay zeka Ultron | Bütün dünyayı kontrol etmek | Dünyanın en güçlü metali vibranyum | İnsanların hayatları, dünyanın geleceği | Thor, Demir Adam, Hulk, Kaptan Amerika, Örümcek Adam |

Görüldüğü üzere bütün filmlerde sisteme yönelik tehditler olumsuzlanır. Bu noktada daha önce de bahsi geçen Bernays'ın fikirlerine başvurmak yardımcı olacaktır. Bernays, rıza mühendisliği olarak adlandırdığı rıza üretimini, kamuoyunun yönlendirerek yönetilmesi ve bilinçli bir şekilde manipüle edilmesinin aracı olarak halkla ilişkilerinin kullanılması olarak tanımlar ve bu faaliyeti demokrasinin özü olarak tanımlar. Nazilerin kulandığı propoganda kelimesinden kaçarak yeni bir kavram icat eden ve böylece halkla ilişkilerin mucidi olan Bernays, zihinleri şekillendirmeye yönelik bu yeni tekniğin, seçkin azınlık tarafından kitlelerin doğru yol üstünde sabit tutulabilmesi için kullanılmasın gerekli olduğunu savunur (1947:114-116). Bernays, bu tekniği kullanarak Birinci Dünya Savaşında ABD başkanı Wilson'u bir özgürlük savaşçısı olarak tanımlayıp bunu kitlelere benimsetmiş, özgürlük ve demokrasiyi Avrupa'ya götürecek kişi olarak kabul görmesini sağlamıştır.

Bernays'ın, Lippman'dan yola çıkarak geliştirdiği rıza üretimi ve halkla ilişkiler kuramının ne kadar tehlikeli olduğu bizzat Bernays'ın yaptığı ve ilk PR (Public Relations-Halkla İlişkiler) çalışması olarak tarihe geçen reklam çalışmasına bakınca daha iyi anlaşılabilecektir. 1920'li yılların Amerikasında kadınların sigara içmesi ahlaksızlık olarak kabul ediliyor, sadece fahişeler ve ahlaksız kabul edilen kadınlar sigara içiyordu. Bernays, bir sigara firması patronundan aldığı teklif ve 25.000 dolar karşılığında kadınların da sigara içmesini sağlayabilmek için harkete geçti. Binlerce kişinin katıldığı bir Paskalya Töreni esnasında, önceden sigara içmeye ikna ettiği toplumca saygın kabul edilen sosyetik hanımlara eş zamanlı olarak sigaralarını yaktırır. Önceden haber verilen basın sayesinde, Bernays'ın önceden hazırladığı sunumla, "özgürlük meşaleleri" olarak adlandırılan sigaranın kullanımı, kadının bağımsızlığı, gücü ve özgürlüğüyle kodlanarak haber yapılır. Sonraki yıllarda kadınlar arasında sigara kullanımı patlama yapar ve Bernays sayesinde daha oy kullanma hakkı bile edinememiş kadınlar sigara kullanım hakkını elde etmiş olurlar (Chakraborty, 2014). Bernays bu sayede nesneleri farklı çağrışımlarla kodlayarak, başka bir şeyin duygusal ya da siyasal simgesi olarak kullanabileceğini de kanıtlamış olur, bu aynı zamanda tüketim kültürünün manipülasyona dayanan doğasını da ortaya çıkartmaktadır.

Bernays'ın yukarıdaki örnekte sigara üzerinden yaptığı şeyi süper kahraman filmleri tehditler üzerinden yapar. İktidar taleplerini, küresel düzene karşı eleştirileri, alternatif iktidar

biçimlerini kaosla kodlayarak manipüle ederler ve olumsuzlarlar. Böylece Hassler-Forest'ın dediği gibi aslında Batman evreninde, baş kötü dünyanın mevcut düzenini değiştirmeye, Batman dünyayı olduğu vaziyette sürdürmeye çalışıyor olmasına rağmen (2012: 91), tam tersiymiş gibi bir sunum yapılır. Baş kötünün amaçları kötülükle eşleştirilerek Batman'in iyiliğin temsilcisi ve kitlelerin muhafazakarı olması sağlanır.

Kötülüğün sistem karşıtlığıyla kodlanması bütün süper kahraman filmlerinde paylaşılan bir strateji olmakla birlikte, klasik dönem sonrası Hollywood filmlerinin stratejik olarak anlatılarında ideolojilerini daha muğlak sundukları ve hatta kasten farklı okumalara açık bir çelişik iddialar ortaya koydukları iddiası (Hassler-Forest, 2012: 144) da doğrudur. Özellikle de 2000 sonrası süper kahraman filmlerinde bu ideolojik karmaşa gözlemlenebilmektedir. Ancak gözden kaçırılmaması gereken hayati bir nokta vardır: tartışmalar sistemin özüne değil, detaylarına ilişkindir. Sistemin ontolojik özüyle ilgili hiçbir soru ortaya atılmaz. Hassler-Forest'ın "*neyin gösterildiği kadar neyin gösterilmediği de önemlidir*" ifadesi göz önünde bulundurulacak olursa (2010: 144), bu filmlerde sistemin varoluşunun ve gerekliliğinin sorgulanmasına neden olacak tezler yok sayılır ve olay örgüsüne dahil edilmez. Sonuçta tehditler üzerinden bütün filmlerin verdiği mesaj kapitalizmin alternatifsizliğidir.

Bazı filmlerde kapitalizmin alternatifsizliğine yönelik söylemler filmin hikayesini tamamıyla kuşatmıştır. *Kara Şövalye* (2008) filmi bu filmlerden biridir. *Kara Şövalye* filmindeki Joker kapitalist sisteme yönelik yeni bir tehdit olarak okunabilir. Öncekilerden farklı olarak Joker'in akılla kavranılabilen bir amacı yoktur. Bu noktada El Kaide örgütünün Amerikalı ve Avrupalılar için ne anlama geldiğinin üzerinde durulabilir. Yakından bakıldığında görülecektir ki, batılı zihinler için El Kaide ve Usame bin Ladin amaçsız kör bir terör üretmektedirler. Daha önce bahsi geçtiği üzere, nasıl ki Joker akılla kavranılamaz, müzakere edilemez ve satın alınamaz, filmin tanımıyla Joker "çılgın köpektir", Usame bin Ladin de tıpkı öyledir. Kör bir terör ve tehdit dalgası yaratmakta, Alfred'in tabiriyle sadece "*dünyanın yanışını izlemeyi*" arzulamaktadır. Tehdit bu şekilde konumlandırılınca savaşmak ve mevcudu korumak dışındaki olası bütün çözümler bertaraf edilir. Çünkü, saldırganların ya da teröristlerin derdi sorun çözmek değil, kaos ve terör yaratmaktır, o halde yapılması gereken

tek şey saldırganları yok ederek tehditi ortadan kaldırmaktır. Tam da bu noktada, daha önce bahsi geçen, olası çözümlerin yok sayılması hadisesi gerçekleşir. Tehdit amaçsız ve hedefsiz olarak konumlandırıldığı için, Batman tehdidi ortaya çıkaran sosyal, kültürel, ekonomik şartları hiç sorgulamaksızın, bu "akıl dışı" ve dolayısıyla sosyo-kültürel ve ekonomik bağlamdan tamamıyla kopuk tehdide karşı koyar ve tehdidi yok eder. Böylece sorun çözülmüş olur, kapitalist sistemin doğurduğu veya doğurabileceği sorunlar görmezden gelinir ve yadsınır: sorun sadece aklını yitirmiş çılgınların şiddet ve kaos istencine indirgenir. Bu noktada Bobbitt'in "*El Kaide küreselleşmeye bir reaksiyon değil, küreselleşmenin bizzat tezahürü ve sömürüsüdür*" tezi akla gelmektedir (2008: 83, 154). Bu açıdan bakıldığında, küresel terörizmin çok kültürlü liberalist küreselleşmenin doğrudan sonucu olduğu iddia edilebilir. Yine bu bakımdan, küresel terörizm ile küreselleşmenin karşılıklı olarak birbirlerini besledikleri ve devamlılıklarını sağlayabilmek için birbirlerine ihtiyaç duydukları açıktır. Süper kahraman filmleri üzerinden bakıldığında, tehdit olmadığı durumlarda süper kahraman da yoktur. Üstelik tehdit yoksa sistemin güvenlik gerekçesiyle kitlelere dayattığı kapitalist kent yaşantısının da mecburiyeti ortadan kaybolur. Bu bakımdan küreselleşme ve küresel terörizmin birbirini beslemesinin süper kahraman filmlerindeki tezahürü tehditlerin sistemin tahkimine hizmet etmesi biçiminde gerçekleşir.

Yeniden hatırlatmak gerekirse, sistemden kast edilenin kurmacadaki kapitalizm olduğu daha önce belirtilmişti. Öte yandan süper kahramanların Hollywood, dolayısıyla Amerikan kimliğiyle olan ilişkisi de daha önce söz konusu edilmişti. Daha önce savunulduğu üzere her ne kadar sistemin, dolayısıyla süper kahramanların Amerikan kimliğiyle ve değerleriyle olan ilişkisi bir çıkar birlikteliğine dayanıyor olsa da, Süper kahramanların Hollywood üretimi kurmaca karakterler olduğu gerçeğinden hareketle, bu karakterlerin sinemada yeniden yaratıldıkları Hollywood film endüstrisine ve dolayısıyla bu endüstriyi yaratan popüler kültüre ve yine dolayısıyla popüler kültürün de ait olduğu kapitalist dünya düzenine ait oldukları yadsınamaz bir gerçektir. Bu bakımdan süper kahramanlar zaten yaratılış sebebi olan popüler kültür, Hollywood ve kapitalist liberal değerlerin ister istemez taşıyıcısı konumundadırlar. Önceki bölümde incelendiği üzere, süper kahramanlar yapısal olarak sürekli kapitalist liberal dünyayı yeniden ve yeniden meşrulaştıran bir anlatısal daire ve döngüye sahiptir. Önce çizgi romanlarda, sonra 1950'lerde başlayan süper kahraman

filmlerinde kurulan bu ilişki biçimi ve meşrulaştırma faaliyeti söylem düzeyinde de günümüze kadar bu şekilde korunmuş olmakla birlikte, Hollywood'un süper kahramanlarla kurduğu ilişki değişen tehdit algıları dolayısıyla içerik itibarıyla dönemsel bazı farklılıklar göstermiştir.

Bu bakımdan, toplumsal olayların süper kahraman filmlerindeki Amerikan ulusalcılığı söyleminin yoğunluğunu etkilediği gerçeği dönemsel olarak gözlenebilmektedir. Başka bir ifadeyle, bütün süper kahraman filmleri liberal kapitalist değerlere sadık olsalar da, bu filmlerdeki söylem ve tehditler dönemsel koşullara göre değişebilmektedir. Başka bir deyişle, süper kahraman filmlerinin pek çoğunda ulus ötesi şirketlerin yaptığı çıkar işbirliği gereği Amerikan kurtarıcı mitosu ve Amerika'nın evren hakimiyeti önkabulu kulanılmaktadır, ancak uzayla ilgili gelişmeler yaşandığında tehdidin uzaydan geldiği, nükleer savaş tehdidi yaşandığında tehdidin nükleer silahlara döndüğü gözlenmektedir. Her durumda saldırı altında olan başlıca kapitalist kent yaşantıları olmakla birlikte, süper kahramanların bu tehditlere verdikleri tepki söylem düzeyinde farklılık arz etmektedir. 1978 tarihli *Süpermen II* filminde Örneğin, Süpermen'in Beyaz Saray'dan koparılmış olan Amerikan bayrağını tekrardan yerine dikip, Amerikan başkanına sadakat ve hizmet sözü vermesi o dönem Amerika'sında özellikle Soğuk Savaş dolayısıyla revaçta olan Amerikan ulusalcılığını hem inşa eder hem ondan yararlanır. 1978'den 1987'ye kadar çekilen dört Süpermen filmi de, Hassler-Foster'ın da tespitiyle, Ronald Reagan yönetiminin 1980'ler boyunca benimsediği neoliberal ve yeni muhafazakar kültürel değerleri yansıtır (2012: 56). Aynı şekilde, 11 Eylül Saldırıları sonrasında Amerikan süper kahraman filmlerinin saldırı altındaki Amerika, kurban, saldırgan ve kahraman mitoslarıyla daha yoğun bir ulusalcı söylem benimsediği söylenebilir.

### 4.10. TEDAVİ EDİLEN TRAVMA: 11 EYLÜL

Bu bölümde buraya kadar olan kısımda sistemin unsurları olan kapitalist kent, ulus ötesi şirketler, şaşkın sürü ve sistemi işler hale getiren tehditler ele alındı. Bu bölümde 11 Eylül Saldırıları'nın süper kahraman filmlerindeki görünümüne çalışmanın sınırlılıkları ölçüsünde değinilecektir.

11 Eylül Saldırıları Amerikan kamuoyu için pek çok açıdan "her şeyi değiştiren" olay olur. Amerikan halkı ve dolayısıyla dünya kamuoyu, Amerika ve müttefiklerinin artık her tür "radikal" hareketini meşru olarak değerlendirebilecektir. Yeniden Klein'in "şok doktrini" (2010) çerçevesinden bakılacak olursa, bu saldırılar Amerikan, Batı ve dünya kamuoyunu dehşet içinde bırakmış, muhakeme kabiliyetlerini sarsmış ve saldırılardan önce çılgınlık olarak değerlendirilebilecek her tür aşırılığı makul karşılanır hale getirmiştir. Bu saldırıların yarattığı terör ve dehşet dalgası Hollywood ve dolayısıyla süper kahraman film türünü de oldukça etkilemiş ve hatta daha önce bahsedildiği üzere süper kahraman filmlerinin patlama yapmasına ve gişede büyük başarılar kazanmasına doğrudan hizmet etmiştir.

Hassler-Forest'a başvuracak olursak, 11 Eylül Saldırıları sayesinde Amerika ve Batı tarihin mütecaviz yapıcısı değil kurbanı olarak yeniden yaratılır. Kurbanla mazlum yer değiştirilir. Yeni iyi-kötü zıtlığı yaratabilmek için radikal İslam yeni tehdit olarak atanır. Bu yeni düşmanın ortaya çıkarılması Amerika'nın yeni liberal ajandasını meşrulaştırır. Travma ve kurbanlaştırma mitinin yarattığı vicdan rahatlığı, yeni liberal ajanda için yapılacak bütün işgal ve zulümlerin maskesi olur. Böylece travma duygusu ve Amerika'nın kurban olarak kurgulanması hem iç kamuoyu hem de dış kamuoyunda bütün yeni işgal faaliyetleri için meşrulaştırıcı bir araç olarak kullanır (Hassler-Forest, 64-73).

Daha yakından bakacak olursak, 11 Eylül Saldırıları sonrası Amerikan kamuoyunda hakim anlayış olarak ortaya çıkan ulusalcılık ve Amerikan istisnacılığı süper kahraman filmlerinde karşılığını bulur. Ancak küresel kapitalizmin ihtiyaçları doğrultusunda tehditler ve hedefler yeniden kurgulanmış ve bu saldırıların yarattığı dehşet üzerine yeni bir kutuplaşma rahatlıkla inşa edilebilmiştir. Bu sayede refah, bolluk, eşit dağılım, dünya vatandaşlığı, kaynaklara eşit ulaşım gibi kavramlarla olumlanan küresel kapitalizm, karşısına terör, kaos, dehşet, ölüm, saldırı gibi kavramlarla olumsuzlanan küresel terörü koymuştur. Küresel terörün Amerikalılar, Avrupalılar ve dolayısıyla dünya kamuoyu için gerçek bir tehdit arz etmesi 11 Eylül Saldırıları sayesinde sağlanmıştır. Böylece özellikle İslam'la kodlanan yeni tehdit sayesinde, küresel kapitalizm hem batılı devletlerin iç organizasyonunda hem de dünyanın yeniden düzenlenmesi noktasında gerekli dayanağı bulabilmiştir.

11 Eylül Saldırılarının yarattığı korku iklimini küresel kapitalizm değerler menfaatine kullanılmasını sağlayan temel aygıtlardan biri popüler kültürün ana taşıyıcılarından biri olan Hollywood ve dolayısıyla Hollywood'un idelojik şubeliğini kapan süper kahraman filmleridir. Süper kahraman filmleri 11 Eylül Saldırıları'ndan sonra yerleştirilmek istenen yeni düşman algısının yaratımına doğrudan hizmet eder ve kendi yarattığı bu düşman algısından beslenerek yeni filmler yaratırlar, böylece felaketler sermayeye dönüştürülerek küresel kapitalizm ve liberal ekonomik modelin ana yakıtı olurlar. Süper kahraman filmlerine yakından bakıldığında bu sürekli yaratım döngüsü ve yeni tehdit algılarının kitleler için geçerli kılınması faaliyetleri görülebilmektedir.

Bundan dolayı, 2006 yapımlı *Süpermen Dönüyor* filminin okumasında Hassler-Forest'ın da tespit ettiği gibi, Süpermen artık Amerika'nın yerel olaylarına odaklanmaz (2012: 58), daha doğrusu, hiçbir olayın yerel olduğuna inanmaz, artık global bir köy olan küreselleşmiş dünyada Süpermen, Amerikan imparatorluğunun global kimliğinin cisimlenmiş halidir. Bu durum diğer süper kahraman filmleri için de geçerlidir. 11 Eylül Saldırıları sonrası yapılan süper kahraman filmlerinde süper kahramanlar küresel bir mücadelenin tarafı olarak ortaya çıkarlar ve Amerika'nın tarafında olmaları küresel neoliberal değerlerin de yanında olmaları anlamına gelmektedir. Bu noktada, Amerikan istisnacılığı ve ulusalcılığının küresel bir kimlik kazandığı ve artık dünyanın neresinde olursa olsun bütün mağdurların koruyucu şemsiyesi olduğu (Amerikan Başkanı G. W. Bush'un ifadesiyle ifadesiyle iyi ve kötüden yani Amerika ve diğerlerinden başka bir taraf kalmadığı göz önüne bulundurulursa) iddiası bütün süper kahraman filmlerinde gözle görülür bir nitelik kazanır. 11 Eylül Saldırıları sonrasında süper kahraman filmlerinin patlama yapması, *Süpermen, Batman, Demir Adam, Kaptan Amerika, Yenilmezler* film serilerinin piyasaya çıkıp gişede büyük başarı kazanmasının nedeni de, Amerika'da karşılığı olan bu ulusal istisnacılık ve güvenlik kaygılarından beslenen ulusalcılığa yaslanıyor olmalarıdır. Bu ilişkinin karşılıklı olduğu, 11 Eylül Saldırıları sonrasında Amerikan halkında oluşan panik, korku ve tedirginlik duygusunun süper kahraman filmleri ve diğer araçlar vasıtasıyla Amerikan ulusalcılığına ve istisnacılığına dönüştürüldüğünü, daha önce bahsi geçen "şok doktrini" vasıtasıyla saldırıların Amerika'nın dünya hakimiyetini mecbur kıldığının benimsetildiği bir delile dönüştürüldüğü unutmamak gerekir. Bu noktada, hem süper kahraman filmlerinin, hem Hollywood'un, hem de küresel

kapitalist sistemin ana sermayesinin tehditler ve felaketler olduğunun altını tekrar çizmek gerekmektedir.

Nitekim, 11 Eylül Saldırıları sonrası süper kahraman filmleri üzerine odaklanan Hassler-Forest, Amerikan değerleri, kapitalizm ve süper kahramanların ilişkisinin 11 Eylül Saldırılarından sonra yoğunlaştığını savunur. 11 Eylül saldırılarından sonra Amerikan yıldızlarının televizyona çıkıp Amerika'nın ulusal değerlerini fasılasız anlatması ve örneğin Tom Hanks'in Amerika'nın bölünmez bütünlüğünden bahsedip, bu bütünlüğün korunması için her şeyin yapılması gerektiğini söylemesi Hassler-Forest için bu dönüm noktalarının görünür yüzlerinden biridir (Hassler-Forest, 2012: 25-27). Bu ve benzeri programlar sayesinde 11 Eylül'ün her şeyi değiştidiği ve yeni bir dünya, yeni bir dönem yaşattığı hem Amerikan halkına hem de Avrupalılara benimsetilir. Üstelik yine Hassler-Forest'ın vurguladığı gibi (2012: 27), bu ve benzeri konuşmalarda yapılan bütün vurgular Amerikan "gerçek kahramanları"na yöneliktir ve bu kahramanlar da başta polis olmak üzere güvenlik personelidir. Üstelik bu saldırı sayesinde iyi-kötü, doğru-yanlış, kahraman-hain, kurban-muhafız ayrımları rahatlıkla kurulabilmekte ve Amerikan halkının bu algıyı satın alması rahatlıkla sağlanabilmektedir. Bunun için Hassler-Forest devamla (2012: 29), 11 Eylül sonrası Meyda ve film söylemlerinin Amerikan istisnacılık mitolojisi mitini tekrardan canlandırdığını ve pekiştirdiğini ileri sürer. Sonuç olarak, çizgi romanlar dahil çeşitli medya ortamlarında yapılan yayınlar vasıtasıyla iki şey vurgulanır, birincisi Amerika'nın 11 Eylül Saldırılarının kurbanı olduğu, ikincisi de bu saldırılardan kurtulanların mitik kahramanlar olduğudur (Hassler-Forest, 2012: 30). Üstelik canlı yayınla gösterilen saldırılar sayesinde, 11 Eylül'ü küresel anlamda çok geniş kitlelerin yaşaması sağlanmış, daha önce bahsi geçen şokların eş zamanlı yayılması olayı gerçekleşmesi ve bu sayede yaygın bir kültürel travma yaratılmıştır. Süper kahraman filmleri bu travmayı kullanarak daha önce bahsi geçtiği üzere felaketler üzerine kurulu bir tür travma anlatısı yaratır. Böylece bu kurgusal metinler Hassler-Forest'ın ifadesiyle, yeni bir kültürel belleğin inşasında hayati bir rol oynar. Bu travma anlatısı sadece geçmiş deneyimlerin algılanmasını değil, şimdi ve gelecek algısını da etkiler. Nitekim, bu anlatılar sayesinde yaratılan "ortak akıl" gerçekleşecek olayların algılanması için müşterek bir çerçeve sunar (2012: 75).

Bu bakımdan 2001 tarihli *Kara Şahin Düştü* filminin finalindeki sahne hayatidir. Somali'ye insani amaçlı yapılan bir operasyonu konu alan filmin son sahnesinde Scott Eversmann (Josh Hartnett) askere giderken arkadaşının ona sorduğu *"başkalarının savaşında ne işin var, kahraman olduğunu mu sanıyorsun?"* ve o zaman zarfında cevap veremediği soruya, ancak filmin sonunda, onca çatışma ve ölüm tehlikesinden sonra cevap bulabilmiştir. Eversmann'un bulduğu cevap şudur: *"Hiç kimse kahraman olmayı talep etmez, bazen öyle olmak icap eder."* Bu iddia aynı zamanda Amerika'nın neden dünyanın değişmez koruyucusu olduğunun da cevabıdır: Amerika koruyucu ve egemen olmayı talep etmemektedir, öyle olması gerekmektedir.

Bu noktada güncel bir tartışmaya parantez açmak gerekebilir. 2018 yılı boyunca Amerikan Başkanı Trump'ın kullandığı "*Amerika artık dünyanın polisi olmayacak*" ifadesi, içeriden bir meydan okuma olarak kabul edilebilir (https://www.thecourier.com.). Ancak Amerikan kamuoyunun Trump'ı, Amerikan hakimiyeti olmayan bir dünyanın nasıl bir felakete dönüşeceğini ikna etme çabası (tıpkı süper kahraman filmlerinin Amerika ve bütün dünya halkına yaptığı gibi) dikkate değerdir. Amerikan hakimiyeti olmayan dünyanın kaos anlamına geldiği ifade edilirken kullanılan argümanlar, süper kahraman filmlerinde Amerikan hakimiyeti olmaksızın dünyanın nasıl bir yer olacağına dair ileri sürülen argümanlardan farksızdır. Trump'ın Amerika'nın dünya polisliğinden istifa etmesine yönelik eleştirileri toparlalayan bir makalede bu argümanlar sırasıyla verilir (https://www.channelnewsasia.com). Buna göre, tıpkı bahsi geçen filmde ifade edildiği gibi, Donald Trump II. Dünya Savaşı'nda Amerika'nın sırtına yüklenen özgür dünyanın liderliği rolünü reddetmek istiyor olsa da, Amerika bu rolden vazgeçemez. Bu rol, taleple alınmadığı gibi, taleple devredilemez. Amerika, liberal demokratik değerlerin savunucusu olmak zorundadır. George W. Bush'un bütün dünyaya verdiği "*dünyanın neresinde olursa olsun her milletten ve kültürden demokratik hareketleri ve kurumları destekleme*" (http://www.bbc.co.uk/) sözü değişmez ilke olarak kalmalıdır. Daha önce bahsi geçtiği üzere bütün süper kahraman filmlerinde savunulan bu ilkelerin Amerikan medyası tarafından bütün medya araçlarında kullanılması tesadüf değildir. Bu bakımdan süper kahramanlar, diğer medya araçlarıyla aynı görevi görmekte, sinemada liberal değerlerin, Amerikan ulusal hegemonyasının temsilciliğini ve fikri şubeliğini yapmaktadır. Tabi bunu yaparken daha önce de belirtildiği gibi ulus ötesi şirketlerin yani

sermayenin çıkarı bu yönde olduğu için yaptığını unutmamak gerekir ve tekrar altını çizerek hatırlatmak gerekir ki, liberal değerler ya da Amerikan ulusal kimliği sermayenin şimdilik kullanmaya muhtaç olduğu bir maskedir ve bunu çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Sermaye bunlara muhtaç olmadığında süper kahramanlar da Amerikan ulusal kimliği için değil, başka bir kimlik ya da değer için de mücadele edebilir. Daha önce de belirtildiği gibi sermayenin ideolojisi yoktur, sadece çıkarları vardır.

Öte yandan, yine bununla ilgili olarak başka bir açıdan bakacak olursak, 11 Eylül gibi felaketlerin süper kahraman filmleriyle olan ilişkisinin kökeninde gündelik hayatın kaotik yapısı vardır. Enformasyon bombardımanı yaşanan gündelik hayatta, bir şeylerin dikkat çekici olabilmesi için çok büyük anlam ifade etmeleri gerekmektedir. Bu bakımdan, felaketler bütün bu karmaşanın gürültüsünü susturup, dikkatleri tamamıyla üzerlerine çekecek büyük fırsatlardır. Bu yüzden kapitalist sistemin meşrulaştırılması için felaketler bütün medya aygıtlarında araç olarak oldukça işlevsel olarak kullanılır. Sontag'ın ifadesiyle, çağımız bitimsiz sıradanlık ve dehşet verici terör arasında gidip gelen bir aşırılıklar çağıdır (Sontag, 1965: 42). Sıradanlığın panzeheri terör, felaket ve kaostur. Bunun için süper kahraman filmleri daha genel olarak da Hollywood felaket senaryosunu pek çok filmde kullanır. Görsel tekniklerin iyice geliştiği günümüz sinemasında felaket senaryoları, tıpkı *Yenilmezler* filmlerinde olduğu gibi seyirci için tam bir tasavvur imkanı sunar. Böylece daha önce de bahsedildiği üzere, kentlilerin yaşam alanlarını ve yaşamlarını yok etmeye yönelik tehditler Hollywood aracılığıyla gösterilir, bu tehditler yok edildiğinde kitlelerin ellerindekinin kıymetini anlamış olarak rahatlamaları öngörülür. Böylece güvenli bir ortamda korkularıyla yüzleştirilen "hastalar" hem korkularından azat edilmiş olur, hem de mevcut hallerinin iyiliğine dair ikna edilmiş olacaktır.

Bundan dolayı Hassler-Forest'a göre, süper kahraman türü gibi fantastik anlatılar içinde yaşadığımız dünyayı yorumlamaya dair modeller önererek, gerçek dünyada yaşanılan olayları tarihsel bağlamından sistematik olarak koparır. Gerçeğin içiğini boşaltarak alternatif bir temsili gerçeğin yerine koymak için yapılan bu eylem süper kahraman mitlerinin işlevini gözler önüne serer (2012:17, 44). Örneğin, yine Hassler-Forest'ın tespitiyle, 1978-1987 arasında çekilen dört Süpermen filmi, tarihteki olayları tarihten kopararak yeniden yaratır ve

Vietnam gibi yıkımları yok ederek olmamış bir tarihi gerçek tarihin yerine yerleştirir. Tarihi bu şekilde yeniden yazmak ve gerçek tarihi yok etme faaliyeti, 11 Eylül Saldırıları sonrası yapılan Süper kahraman filmlerinde somut bir şekilde gözlenebilir. 11 Eylül sonrası yapılan süper kahraman filmlerinde 11 Eylül Saldırılarını temsil eden pek çok felaket mevcuttur ve 11 Eylül'ü temsil eden bu felaketler aracılığıyla 11 Eylül yeniden yaratılır ve kontrollü bir şekilde yapılan bu yeni kurgunun bazı amaçları ve hedefleri vardır.

Bu sayede, muhtemel felaketler edilgen konumdaki seyircilere bir tür eğlence aracı olarak sunulur. Nitekim, süper kahraman filmlerinin nükleer savaş, uzaya yolculuk, sel ve deprem gibi olası felaketleri ele alarak tarihten ve hatta muhtemel gelecekten koparıp alternatif bir söylemle ve Amerikan ulusalcılığı ve kapitalist değerler yararına anlatması gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Zira, süper kahraman filmleri alternatif bir geçmiş ve gelecek anlatısı yaratır ve ulaştığı dev kitleleri bu anlatının gerçekliğine ikna etmeye çalışır. Bu noktada akla Baudrillard, Jameson ve Wayne gibi düşünürlerin tarihi olayların tarihsizleştirilmesi kuramı gelmektedir. Göstergeler konusunda hiçbir kültürün Amerikan kültürü kadar paranoyak, püriten ve terörist olmadığını ifade eden Baudrillard (2012:76), sinemanın gerçek tarihin yok edilmesine ve tarih üzerindeki egemenliği bu sayede kurmaca bir arşivleme faaliyetinin ele geçirmesine büyük katkıda bulunduğunu iddia etmektedir. Baudrillard'ın tarihsizleştirme olarak ele aldığı ve geçmişteki tarihi olayların sinema aygıtıyla çarpıtılarak yerlerine "fantazi" unsurların yerleştirilmesine yaptığı bu eleştiri süper kahraman filmleri için de geçerlidir. Süper kahraman filmleri tarihsel bağlamından koparılmış ve biçim bozumuna uğratılmış tarihsel olayları, yeniden yaratarak tarihi kapitalist sistem ve değerler menfaatine olacak şekilde yeniden kurar. Bu bakımdan tarih, geçmiş zamana ait olarak kalmayıp gerektiğinde yeniden yaratılan bir bellek çalışması olarak kalır. Günümüzde, bireylerin belleklerindeki bazı kötü hatıraların yok edilip yerlerine güzel hatıralar yerleştirmek ya da yerlerini boş bırakmaya dönelik bilimsel gelişmelerde olduğu gibi, (daha önce bahsi geçtiği üzere, CIA beyin kontrol deneylerinde benzer şeyleri denemiştir) sinema da toplumsal bellekteki bazı hatıraları yeniden düzenler ve hatta gerekirse tamamen yok eder.

Örneğin, Hassler-Forest'ın yerinde tespitiyle, 11 Eylül Saldırıları'ndan sonraki süper kahraman filmlerinde İkiz Kuleler kasten gösterilmez. Ancak 2002 tarihli *Örümcek Adam*

filminde işler değişir, filmin fragmanında İkiz Kuleler'in arasına gerilmiş örümcek ağına hapsedilmiş bir suçlu helikopteri gösterilir. Aynı filmin Örümcek Adam'ın İkiz Kuleler'den New York'a bakarken gösterilen bir afişi çıkarılır. Böylece travmayla yüzleşilir ve yeni imaj üretimi faaliyetleri başlamış olur. 2001 sonrası bozulan New York algısını ticari bir marka olarak yeniden yaratmaya çabalarının ilk adımlarından biri bu film olur (Hassler-Forest, 2010: 124-127). Bu aynı zamanda Amerika'nın, Hollywood vasıtasıyla 11 Eylül travmasıyla yüzleşeceği ve bunu aşmaya çalışacağı olarak okunabilir. Hollywood, 11 Eylül Saldırıları'na cevap verecektir ve kitlelerin zihinlerinde oluşan travmatik hatıraları kahramanlık anlatılarıyla değiştirecektir.

*Örümcek Adam* filminde yer alan Dünya Birliği Festivali adındaki sahnede Hassler-Forest'ın tespitiyle, New York "Disneyleştirmeye" tabi tutularak kurmaca bir şekilde yeniden inşa edilir. Hassler-Forest'a göre, bu sayede 11 Eylül Saldırıları sonrası yapılan bu filmde böylece New York'un travmatik imajı yerine, festival görüntüsü yerleştirilir. Times Meydanı'nı gösteren bu yeni imajda, gerekli görülen değişiklikler yapılır, bazı binalar kaldırılır, görüntü kirlilikleri giderilir ve New York tam olması gerektiği gibi yeniden inşa edilir. Yeni New York'un Times Meydanı'nda konser için ve geniş kitlelerin sığabileceği geniş bir alan yaratılır. Etraf balonlar ve diğer süslerle süslenir. "Küresel bir köy" gibi kurgulanmış alanda yerli kıyafet giyinmiş Çinli kadınlar dahil her kültür ve milletten insanlar vardır. Böylece Jameson'un hiper uzam dediği türden yeni bir uzam yaratılmış olur. Bu yeni Times Meydanı imajı gerçek Times Meydanı imajının usulca yerini alır, böylece kurmaca üretim orjinalin yerine geçmiş olur (Hassler-Forest, 2012: 129). Bu yer değiştirme faaliyetiyle, hem New York yeniden ticari bir ürün olarak yeniden üretilir, hem de kitlelerin zihinlerinde yer etmiş olan katostrofik terör mağduru New York imajı değiştirilmiş olur.

2006 tarihli *Süpermen Dönüyor* filminde hınca hınç dolu beyzbol stadına çarpacak uçağı Süpermen'in durdurması ve böylece binlerce kişinin hayatını kurtarması, 11 Eylül Saldırıları'nın yeniden yaratılması ve yazılması, yani tarihin tarihten koparılarak yeniden yaratılması olarak okunabilir. Üstelik bu son dakika kurtarışından sonra bütün beyzbol seyircilerinin Süpermen'i alkışlaması, tarihi bir felaket ve travmanın görsel bir temaşa ve kahramanlık kutlamasına dönüştürülmesi anlamına gelmektedir (Hassler-Forest, 2012: 48,

59). Bu noktada tekrardan akla Klein'ın "şok doktrini" akla gelmektedir. Klein'ın kitabının birinci bölümünde incelediği (2010), CIA'in beyin kontrolü deneyleri, bellekleri tarumar olmuş bireylerin belleklerini silerek yeni bir bellek yazma amacı gütmektedir. Klein burdan yola çıkarak, toplumsal bağlamda ele alarak büyük felaketlere maruz kalan toplumların geçirdiği şoktan faydalanan kapitalist zekanın toplumlar için yeni bir bellek yaratma faaliyetine giriştiğini savunur (2010). Süper kahraman filmleri bu faaliyetin Hollywood eliyle geniş kitlelere ulaştırılmasıdır. Bu türden tarihi yeniden yapma, Baudrillard'ın yukarıda bahsi geçen tarihsizleştirmesiyle de paraleldir ve bu filmde popüler kültürün bir organı olan sinema eliyle kitlelerin tedavi amacı güden bu sekansta, 11 Eylül travması mağduru seyirciler beyzbol stadındaki taraftarlarla özdeşleştirilerek vasıtasıyla "tedavi edilirler". Zihinlerindeki 11 Eylül'e dair korkunç imaj yerine, son dakikada kurtulmuş oldukları gerçeği yerleştirilmeye çalışılır. Böylece tarihteki felaket, görsel bir şölenle yer değiştirmiş olur. Yine aynı filmde (*Süpermen Dönüyor,* 2006) bulunan tarihin yeniden yazılmasına hizmet eden başka bir sahnede, Süpermen, muarızı Luthor tarafından Kriptonit'ten mamul edilmiş kristallerden yaratılan yeni kıtada Luthor'la dövüşür. Ancak yeni kıta Kriptonit'ten mamül olduğu için bütün güçlerini kaybetmiş olan Süpermen'in Luthor karşısında pek şansı yoktur ve önce Luthor'un adamları tarafından dakikalarca dövülür, ardından Luthor tarafından Kriptonitten yapılma bir kristalle arkadan bıçaklanır, yenilgiye uğratılır ve denize atılır. Süpermen serbest şekilde denize düşer. Amerikan yaşam biçiminin yılmaz bekçisi olan Süpermen'in bu düşüşü Amerikan yaşam biçiminin düşüşü anlamına da gelir. Aynı zamanda kapitalizm ve liberalizmin de düşüşüdür. Bu bakımdan 11 Eylül Saldırıları'nın neden olduğu dehşet ve yıkımla özdeştir.

Bundan dolayı bu düşüş aynı zamanda Hassler-Foster'ın yerinde tespiti ve vurgusuyla, 11 Eylül Saldırıları sonrasında İkiz Kuleler'den düşen kurbanların düşüşüdür ve bu yüzden Amerika'nın çaresizlik ve yenilgi duygusunu temsil etmektedir (Foster, 2011: 64). Süpermen'in arkadan bıçaklanması da, İkiz Kuleler'e yapılan saldırının Amerikan uçakları tarafından ve sinsice yapılmasının sembolüdür. Süpermen kendi gezegeni olan Kripton'dan alınan malzemeyle imal edilen bir kıtada, kendi gezegenine ait Kriptonit maddesiyle yapılan bir bıçakla, bıçaklanır ve "düşer". 11 Eylül Saldırıları da aynı şekilde, Amerikan topraklarında Amerikan uçaklarınca Amerikan binalarının vurulmasıyla gerçekleşir. Benzerlikler bunlarla

sınırlı kalmaz, Süpermen (Batman, Örümcek Adam ve diğer pek çok süper kahramanda olduğu gibi) New York'u simgeleyen Metropolis'in koruyucusudur ve uçaklar New York'taki binalara saldırmıştır.

Bu düşüşün bir benzeri *Demir Adam III* (2013) filminde görülür. Teröristler tarafından saldırıya uğrayan Amerikan başkanlık uçağındaki görevliler uçaktan düşerler. Tıpkı İkiz Kuleler'den düşenler gibi onlar da çaresiz şekilde serbest bir biçimde zemine doğru düşmeye başlarlar. Uçaktan atılan Amerikalılar tıpkı 11 Eylül sonrası Amerikan halkı gibi dağılır, çaresiz ve perişan bir halde sadece düşerler. Böylece tarihi bir travmayla filmdeki travmalar eşleştirilir. Bir bakıma böylelikle seyircinin belleğindeki travmatik hatıralara ulaşılmış olur, sonrasında yapılacak iş travmanın yok edilerek yerine kurmaca bir anlatının yerleştirilmesidir, öyle de olur. Sahnenin devamında Demir Adam dağınık bir şekilde düşen kurbanları el ele tutmalarını sağlayarak güvenli bir şekilde yere indirir. Elele tutma bu sahnede Amerikan halkının birlikte olursa 11 Eylül'ü ve benzeri saldırıları atlatabileceği fikrini işler. Böylece 11 Eylül'de İkiz Kuleler'den düşen dehşet içindeki çaresiz insanların, bütün batıya sirayet etmiş olan imajı yerini bir görsel şölen ve temaşaya bırakır. Düşüş artık acı bir son değil, mutlu bir kurtuluştur.

Aynı şekilde *Süpermen Dönüyor* (2006) filminde de, Hassler-Forest'ın da vurguladığı gibi, Süpermen tıpkı İsa mesihin öldükten sonra dirilmesi gibi, sıradan Amerikalıların fedakarlığı sayesinde ölümden kurtulur, yeniden güçlerini kazanır ve yeni kıtayı sırtında taşıyıp gökyüzüne göndererek insanlığı kurtarır. Böylece tarihi bir felaket tarihi bağlamından kopartılarak bir kahramanlık şölenine dönüştürülür. Nitekim, "Amerikan yaşam biçiminin, adalet ve doğruluğun" cisimleşmiş hali olan Süpermen'in vücuduna yapılan saldırı aynı zamanda bu değerlere de yapılmış bir saldırıdır. Böylece bu yenilgi yeniden yaratılış ve zafere dönüştürüldüğünde, Süpermen'in şahsında neo liberal ve neo muhafazakar değerler de zafer kazanmış olur. 11 Eylül Saldırıları'nın korkunç imajı ve ağır yükü bir kahramanlık anlatısı ve yeniden doğuş öyküsüyle yer değiştirir (Hassler-Foster, 2012: 64-67).

Sonuç olarak bakıldığında, süper kahramanların sermayenin çıkarı gereği Amerikan politikalarını meşrulaştırmak ve dünya kamuoyuna mal etmek için kullanıldığı açıkça

görülmektedir. Özellikle 2001 sonrası filmlerde, süper kahramanlarla Amerikan politikası arasındaki ilişki somut yaklaşımlarla ortaya koyulmuştur. Örneğin, 2002 şubatında Der Spiegel'in aşağıdaki görselde gösterilen kapağı ve Bush yönetiminin bu kapağın dev posterini Beyaz Saray'a asması, güncel politik aktörlerin de sinemanın ve süper kahraman filmlerinin söylemlerinden somut bir şekilde faydalandığını göstermektedir. Nitekim, Bush yönetiminin Irak'ı işgalinin arifesinde bu işgali haklı ve sempatik gösterecek bu türden yayınlara başvurduğu, medyayı ve popüler kültürün bütün araçlarını kullandığı görülmüştür.




**RESİM 88. 18.02.2002 tarihli Der Spiegel'in *"Bush Savaşçıları: Amerikanın Kötülüğe Karşı Seferi*" manşetli sayısının kapak fotoğrafında Amerikan süper kahramanları ve Hollywood savaşçılarının kılığında Bush yönetimi.**

Bu noktada Hassler-Forest'ın tespitiyle Bush doktiriniyle, süper kahramanların mücadele ilkelerinin benzeştiğini hatırlamak gerekir. Süpermen, Batman ve diğer süper kahramanlar nasıl ki kötülükle mücadele ederken kendi yöntem ve tarzlarını kullanmaktadır, Bush da aynı şekilde, uluslararası yasa ve kabulleri bir kenara bırakarak, "kötülükle" savaşırken "ya bizimlesiniz ya da bize karşısınız" ilkesini kullanır (2012: 2).

Sonuç olarak görüldüğü üzere süper kahramanlar kapitalist kent yaşantılarının muhfızları olarak sistemin maruz kaldıkları tehlikelerle savaşırlar. 11 Eylül gibi gerçekleşen

felaketleri ise seyircilerin belleğiyle oynayarak değiştirirler bu sayede travmaları sistem lehine yeni görsel şölenlerle değiştirirler. En nihayetinde bütüne bakıldığında, sistemin çarklarını döndüren tehditlerdir ve bu yüzden her süper kahraman filminde ya 11 Eylül gibi gerçekleşmiş tehditler ya da uzaylı istilası gibi kurmaca tehditler yeniden yaratılır. Bu bakımdan, her süper kahraman filmi aslında bir tehdidin öyküsüdür.

### 4.11. EVRELER ÜZERİNDEN SİSTEMİN GÖRÜNÜMÜ

Bu bölümde bu çalışmanın yapısalcı olan kısmında ortaya koyulan Evreler Modeliyle, söylem analizine dayanan kısmında ortaya koyulan sistem teorisi birlikte ele alınacaktır. Bu sayede sistemin filmlerin evrelerindeki görünümü araştırılacaktır. Öncelikle hatırlatmak gerekir ki, çalışmanın ilk kısmında süper kahraman filmlerinin tamamının yapı itibarıyla dört evreden oluştuğu ve bu evrelerin sistemi meşrulaştırılacak şekilde kurgulandığı belirtilmişti. Bu evreler, Başlangıç Hali (Kapitalizmin İktidarı), Tehdidin Belirmesi (Kapitalizme Saldırı), Kahramanın Müdahalesi (Kapitalizmin Savunulması), Başlangıç Haline Dönüş (Kapitalizme Dönüş ve Kapitalizmin Tahkimi) şeklinde formülüze edilmişti. Bu bölümde ise kapitalizmin kurmacadaki karşılığı olan sistem tanımlaması üzerinden, süper kahraman filmleri incelenerek, kapitalist kentler, bu kentlerin sakinleri olan şaşkın sürü, bu kentlerin yöneticileri olarak ulus ötesi şirketler, bu kentlerin yasaları olarak "en üstün yasa" ve bu kentlerin panoptik gözü ve muhafızı olarak süper kahramanlar üzerinde duruldu. Son olarak da bu sistemi sürdürülebilir kılan en önemli unsuru tehditler ele alındı. Aşağıda bu çalışmanın yapısalcı kısmıyla söylem analizine dayanan bu iki bölümünü birleştiren bir okumayla, yapısalcı modelde tespit edilen evrelerin söylem analiziyle tespit edilen sistem ışığında analizi yapılacaktır. Sınırlılıklar dolayısıyla Süpermen filmleri temel alınacaktır.

#### 4.11.1. Birinci Evre: Başlangıç Hali (Kapitalizmin İktidarı)

Çalışmanın üçüncü bölümünde detaylı bir şekilde değinildiği üzere, bütün filmlerde hem yapı hem söylem düzeyinde rahatlıkla tespit edilebilen bu evre, kapitalist kent sakinleriyle süper kahraman ve dolayısıyla sistemin özdeşleşmenin başlamasının planlandığı evredir. Seyirciye yönelik özdeşleşmenin ilk adımının yıldız oyuncular sayesinde film başlamadan önce atılmaya çalışıldığı daha önce belirtilmişti. Bu amaca yönelik olarak, bütün Süpermen filmlerinde Süpermen rolü dönemin yıldız oyuncularına verilir. George Reeves,

Christopher Reeve, Brandon Routh, Henry Cavill, Süpermen rollerini oynarlar. Diğer rollerde Phillis Coates, Marlon Brando, Gene Hackman, Margot Kidder, Kevin Spacey, Kate Bosworth, Michael Shannon, Kevin Kostner ve Russell Crowe gibi yıldızları kullanan bu filmler oyuncuların yıldız olma vasıflarından sonuna kadar yararlanır. Film başlamadan önce seyirci için bir değer olan ve aynı zamanda bir değer üretme aracı olan bu yıldızlar sayesinde seyirci film başlamadan, Süpermen'in yanında konumlanmaya itilir.

Bütün Süpermen filmleri belli bir düzen ve sakinlikle başlar. Bu düzen Amerika toplumunun kent yaşantısının getirdiği bir düzendir. Bütün filmlerin başlangıcında, sistemin atan kalbi olan kentler huzur içinde gösterilir. Huzur içinde olmayan tek yer Süpermen'in dünyaya geldiği yer ve anavatanı olan Kripton gezegeni ve şehirleridir. Süpermen karakterinin filmlerden bağımsız geçmiş hikayesinde, sisteme ait olmayan ve farklı bir alemde bulunan Kripton, sistemin menfaatleri ve devamlılığı uğruna yok edilir. Popüler kültürün ürünleri olan çizgi romanlar ve filmler Kripton'un yok olmasına göz yumarlar, çünkü esas olan sistemin devamlılığıdır ve bu yüzden sistem, kahramanı olan Süpermen'i Amerikan yaşam tarzının muhafızı kılabilmek için vatansız, anasız ve babasız bırakır. Bu sayede, Süpermen artık sadece kapitalist yaşam tarzının sergilendiği kapitalist kentlerinin muhafızı olarak göreve başlar. Korunması gereken tek şey yukarıda tafsilatlı şekilde ele alınan sistemdir. Bunun için, hiçbir süper kahraman filminde sisteme ve dolayısıyla dünyaya asla kalıcı bir hasar gelmezken, Kripton gibi başka gezegenler ve yaşam formları yok olup gidebilmektedir. Bundan dolayı, süper kahramanlar kapitalist yaşam biçimini korumak için sistemin kendine atadığı fantastik ve süper güçleri olan muhafızlardır. Bu bakımdan, babası ve anası ölmüş, anavatanı tarumar olmuş Süpermen, kapitalizmin ideolojisini yaymak için insanlara gönderdiği elçidir. Süpermen'in arka plan hikayesinde kurulan bu kapitalist ideolojik söylem filmlerin kendine has hikayelerinde de devam eder.

*Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde bu durum açıkça ortaya koyulur. Filmin hemen başında, filmden bağımsız olarak Süpermen'in tanıtımı yapılır. Buna göre Süpermen *"Hakikatin, adaletin ve Amerikan yaşam tarzının yılmaz bekçisi ve kötülüğün güçleriyle savaşın yorgunluk nedir bilmez cengaveridir*". Diğer bazı filmlerde örtük olan mesaj bu filmde, filmin hemen başında apaçık bir şekilde verilir. Süpermen'in Amerikan

yaşam tarzının muhafızı olduğu itiraf edilir, böylece filmin amacının da kapitalist sistemin ideal düzen olduğu fikrinin seyirciye aşılamak olduğu kabul edilmiş olur.

Hemen sonrasında filmin hikayesiyle birlikte evreler başlar. *Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde, petrol kuyusundan Köstebek Adamlar çıkmadan önce Silsby adındaki Amerikan kasabası kapitalist sistemin işlediği bir kent yaşam biçimi olarak, tüketim kültürü ve kitle kültürünün kurumlarının işlediği bir kasabadır. Öyle ki filmin ilk karesinde Silsby kasabasının genel görüntüsü güzel bir kasaba tablosu görünümünde, teskin edici bir müzik eşliğinde verilir. Hemen sonrasındaki karede ise, "SİLSBY'E HOŞGELDİNİZ" yazılı şehre giriş tabelası vardır. Hafif rüzgarın salladığı ağaçlar arasındaki bu tabloya huzur hakimdir. Üstelik, tabelanın devamında "DÜNYANIN EN DERİN PETROL KUYUSUNUN OLDUĞU YER" yazmaktadır. Silsby, dünyanın en derin petrol kuyusuyla birlikte, yani sistemin hakimiyetinde huzur ve mutluluk içindedir. Ve hatta Silsby petrol üretilen bir kasaba olarak kapitalizmin bir şubesi, bir bendidir. Hemen filmin başında gösterilen kasabaya ait petrol işletmesinin de Amerika'daki binlerce işletmeden farkı yoktur ve hepsini temsil etmektedir. Filmin hemen başında yansıtılan kasaba havası, bütün Amerikan kasabalarının temsilcisidir. Çünkü kasabanın alışveriş pratikleri, şerifi, hastanesi, oteli, yolları ve diğer yaşam pratikleri ve koşulları dönemin kapitalist kent yaşantıların benzeridir. Bu sayede filmin masum kurbanları bir tehditle karşılaştığında seyircinin o kurbanlarla özdeşleşerek aynı hisleri yaşaması muhtemeldir.

*Süpermen* (1978) filminde, Süpermen karakterinin arka plan hikayesindeki Kripton'un yok oluşu kısmı atlanılacak olursa, film ilk evre olan yerleşik düzenin iyi yaşam olarak sunulmasıyla başlar. Süpermen, Clark Kent olarak olarak Smallville adındaki kasabada, taşrada yaşamaktadır. Ancak yaşadığı yer olan taşra kendini gerçekleştirmesi ve mutluluğu için yeterli değildir. Süpermen bunun için "dünyanın en büyük şehri" Metropolis'e göçmeye karar verir. Smallville'de büyüyen Clark Kent'in yetişkinliği döneminde hiçbir sebep yokken kasabadan kente taşınması da sistemin iyi yaşam biçimi olarak sunulmasıyla ilgilidir. Zira, filmin alt metninde şu mesaj verilir; taşrada iyi hayat yaşanmaz. Clark Kent, dünyanın en büyük kenti ve kapitalizmin merkezi olan Metropolis'e taşınmalıdır. Kurmaca bir şehir olan Metropolis için yapılan çekimlerde New York'un kullanılması, kapitalist temsil

açısından çok önemli bir göstergedir. Daily Planet binası, Lois Lane'in helikopter kazasından kurtarıldığı çatı katı, Lois Lane'in apartmanı New York'taki gerçek mekanlardır ve filmin çekimi New York'ta yapılır. Nihayetinde Metropolis kapitalist kent yaşantısını temsil eden ve tümüyle kapitalist pratiklerle örülü olan bir şehirdir. Yetişkinliğe erişen Süpermen kendini-erginliğini tamamlayabilmek için, bundan dolayı Metropolis'e taşınmalıdır.

Çünkü korunması gereken kapitalizmin kalbi olan kent yaşantısıdır. Babası ona insanları doğru yola iletme görevi vermiş, onu insanlara hizmet için göndermiştir, Süpermen bunu ancak kentte yapabilir. Bunun için yetişkinliğe eriştiğinde ilk iş olarak kente göç eder. Kendisini gerçekleştirebilmesi için kente ihtiyacı vardır. Bunun için taşrada bir şeyler hep eksik ve yarımdır. Clark Kent'in hiçbir sebep yokken annesini terk etmesi de bu eksiklikle ilgilidir. Clark Kent kendini şehirde, kapitalist sistemin merkezinde tamamlar. Bu bakımdan Clark Kent'in, Smallville'den Metropolis'e yaptığı yolculuğun derebeylikten kapitalizme geçişi andırdığı da söylenebilir. Smallville kol gücünün önemli olduğu, ahşap evlerde yaşanan bir tarım bölgesidir. İyi yaşam sunamayacak kadar "ilkel" bir yer olarak gösterilir. O halde Clark, küresel kapitalizmin beşiği olan Metropolis'e göç etmelidir. Nitekim Metropolis Sanayi toplumunun ürünü olan kent yaşantısının temsilcisi olan bir şehirdir. Dev gökdelenleri, alışveriş merkezleri, sokakları, eğlence kültürüyle, elektrik şebekesi, hızlı tren yolları, caddeleri, yolları, arabaları, kalabalığı, kentin ortasındaki dev ekranlar, reklam panoları, aydınlatılması, sinema salonlarıyla New York'un ve onun şahsında daha önce detaylı bahsi geçtiği üzere bütün kapitalist kentlerin temsilcisidir. Üstelik daha önce üzerinde durulduğu üzere, Süpermen filmlerinde Metropolis'in aslında New York olduğu gerçeği saklanmaz. Bu filmde ve diğer filmlerde New York caddelerinden görüntüler gösterilir. Hepsinin ötesinde gösterilen kent yaşantısı tamamen sanayi toplumunun üretimi olup, kapitalist yaşam biçiminin kentsel pratiklerine göre kurulmuştur. Bunun için, Metropolis olağan kent hayatının yüceltilmesi aynı zamanda kapitalist sistemin ve sunduğu imkanların da yüceltilmesi anlamına gelir.

Bunun için, film ilk evrede Metropolis'i ideal şehir yaşantısı olarak sunar. Metropolis'in gösterildiği ilk sahnede, şehrin bütün kapitalist şehirlere benzeyen sokaklarında bir taksi görünür. Etrafta insan kalabalığı akıp gitmektedir, mağazalar çalışmaktadır. Caddede

trafik akmakta, herkes bir yerlere gitmektedir, kenarda park etmiş arabalardan inen insanlar işlerini halletmektedir. Caddedeki insanlar kenardaki satıcıdan alışveriş yapmaktadır. Kamera akıp giden insan kalabalığını cepheden gösterir. Herkesin yüzünde meşgul olmanın, yapılacak bir işlere sahip olmanın ifadesi okunur. Hemen sonrasında kameranın Daily Planet'in olduğu gökdelenin alt açılı çekimle gösterilmesi ise, doğrudan kapitalist kent yaşantısının ihtişamına bir göndermedir. Artık Süpermen'in iş yeri olan ve dünyanın en büyük gazetesi olan Daily Planet gazetesindeyse işler çok yoğundur. Çalışanlar ordan oraya koşturmakta, daktilo sesi kağıt hışırtılarına karışmakta, arada fotoğraf makinesi flaşı patlama sesi duyulmaktadır. Akıp giden bu hayat kapitalizmin ta kendisidir ve herkes kendi halinden ve payına düşenden şu ya da bu şekilde memnundur. Bundan dolayı, filmdeki kurbanlar olarak konumlanan kentli sakinler, tehdit geldiğinde sisteme sığınacak ve sistemin tahkimi için istekli olacaklardır.

*Süpermen II* (1980) filminde tehdit ortaya çıkmadan önce Metropolis kent hayatı kapitalist yaşamın pratiklerine uygun bir şekilde akıp gitmektedir ve herkes işinde gücündedir. İlk karede alt açılı çekimle gösterilen Daily Planet gökdeleni ve arkasındaki gökdelenler, kapitalist yaşamın ihtişamına yönelik sembollerdir. Hemen sonraki sahnede Daily Planet'in içinde işlerin tıkır tıkır işlediği görülür. Paris'te Eyfel Kulesi'ne bomba yerleştirilmiştir ancak, bu kapitalist sisteme yönelik doğrudan bir saldırı olmadığı için film bu tehdit üzerine kurulmaz. Yine de Paris yaşam biçimi ve kurulumu itibarıyla kapitalizmin ürünüdür ve kurtarılmalıdır. Süpermen bombayı uzaya fırlatır ve fazla zorlanmadan bu tehdidi bertaraf eder. Başlangıç Hali devam eder. Sistem işlemektedir. Daily Planet önündeki sokaktan insanlar akıp gitmekteyken gösterilir, hepsi kararlı adımlarla bir yerlere gitmekte, hepsi içinde bulundukları rollere sıkı sıkıya sarılmaktadır. Sokaktaki satıcı meyvelerini satmakta, etraftaki mağazalarda alış veriş yapılmaktadır. Sokaktaki küçük maddi hasarlı kaza ve Lois'nin portakal sıkarken zorlanması dışında sorun yoktur. Dünya Amerikan başkanı tarafından yönetilmekte ve bu yönetim şekli istikrar, huzur ve güven vermektedir. Kapitalist sistemin kurduğu kent yaşantısı herkese hak ettiği kadar imkan sağlamıştır ve kimsenin durumundan bir şikayeti yoktur. Ancak sistem bu memnunluğu pekiştirmek ve olası itirazları önlemek için, bu "güzel ve iyi" yaşantı sarsıldığında neler olabileceğini göstermek amacıyla Hollywood'u kullanarak süper kahraman filmlerini üretir ve bu filmlerde kapitalizm olmazsa dünyanın kaosa teslim olacağını gösterir.

*Süpermen III* (1983) filminin başlangıcında ilk evre olan Başlangıç Hali'nde kapitalist sistemin pratikleri insanlara güven ve iyi yaşam imkanı vermektedir. İlk sahnede, işşizlik maaşı ödenen bir ofis görünür. Ofis kalabalıktır, işsiz olan insanlara sistem sahip çıkmakta, yaşamlarını devam ettirebilmeleri için ödeme yapmaktadır. Aynı sahnede Gus Gorman adındaki siyahi üzerinden Amerika'da herkesin iş bulabileceği mesajı verilmektedir. 36 haftadır işsizlik maaşı alan Gorman, bu süre zarfında iki iş bulmuş ancak *"kendi beceriksizliğinden"* kovulmuştur. Artık yasal süreyi geçmiş ve işsizlik maaşı alamayacaktır. İşsizlik maaşı ödemesi yapan gişe görevlisinin söyledikleri ise bizzat sistemin ağzından dökülmektedir: *"Metropolis kenti engelli ve kusurlulara karşı cömerttir ancak, 36 hafta çalışkan insanların vergileriyle yaşamak istismara girer".* Gişe görevlisinin Metropolis kenti dediği, kapitalist kent yaşantısından başka bir şey değildir. Sistem adildir ve kimsenin hakkını kimseye yedirmez. Her yer fırsatlarla doludur ve hiç kimse kendi beceriksizliği dışında işsiz kalmaz. Nitekim bu mesaj yine aynı sahnede pekiştirilir. Gorman sigarasını içmek için istediği kibritin üzerindeki iş bulma kursu reklamı görür. *"Bilgisayar programcısı ol, çok para kazan"* yazan reklam kapitalizmin özetidir. Gorman bakınca, kapitalizmin kendine sunduğu imkanlardan birini hemen görmüş ve sisteme yeniden dahil olmuştur. Böylece işsiz bir adamın biraz aklını kullanarak bilgisayar dâhisine dönüşebileceği de gösterilmiş olur. Öte yandan yine bu ilk evrede, Metropolis sokaklarına neşe hakimdir, insan kalabalığı akıp gitmekte herkes işine gücüne bakmakta, herkes "meşgul"dür. Sistem herkesi meşgul edecek bir yol bulmuştur. Clark lise mezunları buluşması için kasabasına gidecek, Lois Lane ise tatile Bermuda Üçgeni'ne gidecektir. İşte böylesine "iyi ve güzel" bir sistem tehdit altında kaldığında filmin kurbanı olan kapitalist kentli insanlarla özdeşleşmesi muhtemel seyircinin bu tehdide karşı Süpermen'in yanında konumlanması muhtemeldir.

*Süpermen: Barış Peşinde* (1987) filminin ilk evresinde kapitalist kent yaşantısı idealleştirilerek sunulur. İlk sahnede uzaydaki bir üstteki uzay gemisinden düşen astronot Süpermen tarafından kurtarılır. Başka bir sahnede raydan çıkan hızlı treni onarır. Süpermen kapitalist kent yaşantısını muhafaza eder. Filmin başında kapitalizme dair bazı düzeltmeler de yapılır, Süpermen köyündeki çiftliğin AVM yapılması için satılmasına izin vermez ve böylece plansız AVM'leşmeye karşı çıkar. Ayrıca Amerikan ideallerini göz edecek şekilde sermaye artırma hevesine Daily Planet'in kardan başka bir şey düşünmeyen bir patron tarafından

alınması üzerinden eleştiri getirilir. Ancak bunların tamamı kapitalizmin "öz eleştirisi" olup, yine sistemin idealleştirilmesine hizmet eder. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere popüler kültür protest unsurlara da yer verir ve bu aslında sistemin sürekli düzenlenerek tahkim edilmesini sağlar. Öte yandan, popüler kültür protest unsurlara yer verir, çünkü hem onları da paraya çevirir hem de kitlelerin sesi olarak onlara ait olduğunu hissettirir. Böylece sistemin doğurduğu aşırılıklar, sisteme mal edilmezler, bu sistem içindeki kötü niyetli insanların davranışları olarak yerilirler. Filme dönecek olursak, bu ilk evrede tehdit gelene kadar kapitalist yaşam biçimi "makul ve düzeltilebilir" bazı kötü niyetlilerin aşırılıkları dışında yolunda gitmektedir. Bu durum tehdidin ortaya çıktığı sahnelerden biri olan, Amerikan okullarının birinde ders işlenen bir sınıfta nükleer silahlanma yarışıyla ilgili yapılan konuşmalarda tam olarak netleşir. Sınıftakiler "*ne yapabiliriz*" sorusunu nükleer savaş tehdidine karşı sorar, bu tehdit olmadığı taktirde her şeyin yolunda gittiği anlamına gelir bu. Ki öyledir, tehdit filmin hikayesini ve evrelerin döngüsünü başlatacaktır.

*Süpermen Dönüyor* (2006) filminin hikayesinin başlangıcında Süpermen dünyada bile değildir, kendi gezegenini aramak için uzaya açılmıştır. Ancak buna rağmen dünya sorunsuz bir yerdir. Lois Lane'in *"Dünya Süpermen'e Neden Muhtaç Değil"* adındaki makalesi Pulitzer ödülü alır. Bu evrede kahramana ihtiyaç olmadığı, kapitalizmin zaten ideal düzen olarak insanlara iyi yaşam sunduğu böylece ifade edilmiş olur. Filmin kötü adamı Luthor'un "*teknolojiye hükmeden dünyaya da hükmeder*" cümlesi ve devamında "*Amerika atom bombasını yaptı*" cümlesiyle birlikte Amerika'nın dünyaya hükmettiğini ifade eder. Nihayetinde Luthor hükümranlığı Amerika'dan almak istemekte, "yeni bir dünya yaratmak" amacındadır. Sonraki evrede belirginleşecek tehdit bundan ibarettir.

*Çelik Adam* (2013) filminde de tehdit ortaya çıkmadan önce sistem istikrar ve güvenin adresidir. Clark Kent yengeç avlama gemisinde çalışmaktadır, Lois Lane, Daily Planet'te gazetecilik yapmaktadır. Bunun yanında, Clark Kent'in geçmişine flashbacklerle yapılan yolculuklarla Amerikan yaşam biçiminin her anı olumlanmaktadır. Clark okulda, evde, ailesiyle gösterilmektedir. Bu yolculuklarından birinde Clark'ın babası Clark'a "dünyaya bir amaç uğruna gönderildiğini" söyler, bu amacın insanların şahsında kapitalist sistemin ve yaşam biçiminin korunması olduğu tehdit ortaya çıktığında tam olarak açıklığa

kavuşacaktır. Tehdit ortaya çıkmadan önceyse kapitalist yaşam biçiminin ürünü olan hayat, olması gereken hayat olarak akıp gitmektedir.

Görüldüğü gibi ilk evrede özellikle de kapitalist pratiklerle örülmüş Metropolis kent yaşantısının temsil ettiği kapitalist yaşam biçimi "En Üstün Yasa" gereği ideal yaşam biçimi olarak sunulur. Öte yandan Metropolis kent yaşantısı inandırıcı olması için elbette ütopik ve kusursuz bir temsil sunmaz. Bu filmlerde ilk evrede bile dünya da kusursuz değildir. Ancak "mümkün olanların en iyisi" olan kapitalist sistem mümkün olduğunca herkese adalet, eşitlik ve en önemlisi de zenginlik dağıtmaktadır. İlk evrede dünya ve Metropolis yaşantısında görülen hoş görülebilir ve "makul" kusurlar, seyirciyi gerçekliğe ikna etmek ve böylece seyircinin özdeşleşebilmesini sağlamak için kullanılır. Nihayetinde ilk evrede gösterilen yaşantı herkese belli bir düzeyde tatmin sunan ve herkesi sisteme minnetle bağlanmasını sağlayacak bir yaşantıdır.

Bütün bunlara filmlerde sunulan yaşam biçiminin ortak ürünleri olan motorlu taşıtlar, hızlı tren rayları, gökdelenler, televizyon, internet, caddeler, AVM'ler, otoparklar, elektirik ve su şebekeleri eklenince, seyirci kendi hayatında paylaştığı bu pratikler üzerinden filmdeki kurbanların yerine kendini çok rahat koyabilecektir. Seyirci bu şekilde "hazırlanmış" olarak film yolculuğuna çıkarken, duygusal ve düşünsel olarak seyirciye yol boyunca rehberlik edecek bir kahraman olan Süpermen de vardır.

Nitekim, Süpermen'in başarısı için (hem karakter, hem oyuncuyla) onunla özdeşleşmesi, konum itibarıyla filmdeki kurbanlarla özdeşleşmesi muhtemel olan seyircinin sisteme yönelik güvenlik talebi gündeme gelmektedir. Bu noktada özdeşleşme bahsinde konu edilen kendi bilincini unutarak filmdeki karakterlerin yaşadıklarını aynen yaşamak tezi hatırlanmalıdır. Seyirci, tam bu noktada kendi bireysel tarihi ve kişiliğini unutmuş, filmdeki kurbanlarla özdeşleşerek "bilinçsiz" bir yolculuğa çıkarılmıştır. Üstelik bütün bunların yanında, Hollywood'un devamlılık kurgusu, süper yapımlarla yaratılmış gerçeklik duygusu, efektlerle güçlendirilmiş atmosfer, Hristiyan kültürle beslenmiş iyi kötüden müteşekkil iki kutuplu ahlak anlayışı, özel efekt, ses ve ışık kullanımıyla yaratılan etki, yıldız oyuncularla desteklenmiş hikaye kullanımıyla bu filmler, daha önce bahsi geçtiği üzere seyircinin

kendinden boşalan bilincini sonuna kadar kuşatır. Böylece filmin tehdit evresine geçilirken "şaşkın sürü" artık kendi olarak "yoktur", kişiliği ve bilincinden koparılmış olarak duygusal ve düşünsel tecrübelerle ideolojik aktarımın yapılacağı bir yolculuğa çıkarılmıştır. Bu ikinci evreye geçilirken seyirci filmin içinden biri olarak, filmdeki yaşam biçimi ve insanlara yönelik tehditleri bizzat yaşayarak deneyimleyecektir. Üstelik tehditlerin perde arkasında kapitalist sisteme yönelik olduğunu fark etmeyecek, kitlelerin can güvenliğinin tehlikede olduğunu hissedecektir. İktidar bir kez daha kendini gizlemiştir, Foucault'nun daha önce detaylıca ele alınan deyişiyle "görünmez gözetleyici" olarak perde gerisine çekilmiştir. Görülür aygıtı olan süper kahramanı ileri sürmüştür. Bunun için seyirci hiç farkında olmasa da, bu ilk evrede sistemin güvenlik doğurduğu fikrine muhatap edilmiştir. Çünkü Süpermen kapitalizmin bekçisidir, Metropolis kapitalizmin yaşamasına imkan sağlayan ve kapitalizmin kurduğu bir kenttir, insanların güveni olarak sunulan deneyimse kapitalizmin güvenliği ve devamlılığından ibarettir. Filmlerin dili, kapitalist sistemle insanların can ve mal güvenliğini, huzur ve istikrarını eş anlamlı kılarak, seyirciyi sistemin yanında yer almaya, sistemle özdeşleşmeye mahkum eder. Bu durum tehdit evresinde daha açık bir şekilde ortaya çıkacaktır.

#### 4.11.2. İkinci Evre: Tehdidin Belirmesi (Kapitalizme Saldırı)

İlk evrede iyi yaşam olarak sunulan sistem bu evrede saldırıya uğrar. *Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde, sıradan bir Amerikan kasabasında ortaya çıkan Köstebek Adamlar tehdidi, bütün Amerika'yı hatta insanlığı tehdit etmektedir. Esasında tehdit petrol kuyusundan gelmiştir ve her ne kadar film dili maskelemeye çalışsa da kapitalizme dönük bir tehdittir. En basitinden petrol kullanımına son verebilecek bir hadisedir ve bu da kapitalizmi özellikle o yıllarda büyük bir bunalıma itecektir. Ancak "En Üstün Yasa" gereği, sistem donukulmazdır, bundan dolayı filmin anlatısı petrol yokluğunu, güvenlik sorunu olarak kodlar, bu sayede sisteme yönelik tehdit insanların hayatta kalma mücadelesine dönüşür.

*Süpermen* (1978) filminde tehdit kötü adam Luthor'un planları neticesinde yapay bir şekilde Amerika'nın bir bölgesindeki fay hatlarını füzelerle harekete geçirecektir. Fay kırılınca milyonlarca Amerikalı ölecek, Amerika'nın büyük bir bölümü sular altında kalacak, dünyanın dengesi de bozulacaktır. Petrol istasyonları patlar. Yollar çatlayarak arabaları yutar.

Köprüler yıkılır. Otobüsler denize düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Yollarda arabalar birbirine girer. Tren rayları kopar ve trenler raydan çıkar. Baraj duvarları delinir ve sular insanları yutacak şekilde taşar. Klein'in "şok doktrini" tam anlamıyla gerçekleşir. "Şaşkın sürü" felaketle korkutulur ve böylece sistemin yanında konumlanmaya itilir. Bu noktada aslında saldırıya uğrayanın kapitalist yaşam pratikleri de olduğu gerçeği, sorgulayıcı zeka ve öz bilincinden mahrum bırakılmış seyirci için hiçbir anlam ifade etmez.

*Süpermen II* (1980) filminde, Süpermen filmlerinde film dilinin kapitalist sistemi, insanların mal ve can güvenliğiyle eş anlamlı kılan söylemi net bir şekilde ortaya çıkar. Nitekim bu filmde tehdit doğrudan Amerikan Başkanı ve yönetiminedir. Ancak film dili, Amerikan başkanını dünyanın güvenliğiyle eş anlamlı kıldığı için tehdit aynı zamanda tüm dünyaya yönelikmiş gibi olur. Nitekim dünyanın kontrölünü ele alacak Kriptonlu Zod "*bu gezegende bana meydan okuyacak biri yok mu*?" sorar ve devamında "*ben General Zod, yeni hükümdarınızım, bugün yeni bir düzen başlıyor, topraklarınızı ve mallarınızı seve seve bana vereceksiniz* " der. Zod'un talip olduğu dünya hükümranlığıdır, Amerika'nın dünyadaki yerine taliptir. Bu hükümranlığın karşısında da tıpkı Amerika'nın yaptığı gibi "*cömert korumasını*" kimseden esirgemeyecektir. Hemen sonrasında General Zod ve diğer iki yoldaşı Amerikan başkanlık sarayını basar, Amerikan bayrağı yere düşer ve başkan rehin alınır. Amerikan başkanı Zod'un önünde eğilirken "*şu an yaptığım şeyi dünyadaki insanların iyiliği için yapıyorum*" der. Hemen sonra Kriptonlular Süpermen'i bulmak için saldırıya geçtiklerinde Metropolis sokaklarındaki masum halkın hayatı tehlikeye girer. Yine Amerikan yönetimi ve kapitalist yaşam biçimi, insanların güvenliğiyle hem söylem hem de yapı düzeyinde eşitlenir.

*Süpermen III* (1983) filminde petrol sızıntısının Amerika'da büyük bir felaket yaratma riski vardır. Olayın gerçeğiyse, çok ileri bilgisayar sistemleriyle tekelleşme sağlayan ve bütün petrol tankerlerini kontrol eden Ross Webster adındaki iş adamı, bütün sermayenin kontrolünü eline geçirecek böylece dünyaya hükmedecektir. Serbest piyasanın dokunulmazlığına yönelik En Üstün Yasa'yı ihmal eden bu tehdit sayesinde, görüldüğü gibi, yeniden sistemin devamlılığı ve insanların güvenliği eş anlamlı kılınmıştır. Nitekim, tehdit başladığında Kolombiya'yı bilgisayarla yaratılmış yapay ve çok şiddetli bir fırtına vurur.

Bütün petrolü kontrol altına almak projesi de denize sızan petrolün Amerikan sahillerini tehdit etmesiyle insanların güvenliğini tehdit eden bir olaya dönüşür. Şaşkın sürü bu tehdit karşısında, sistemin muhafızı Süpermen'den medet umar.

*Süpermen: Barış Peşinde* (1987) filmindeki nükleer tehdit bütün insanlığa yöneliktir, sistem ve insanların güvenliği yine aynı bedende birleşmiştir. Oysa Luthor bir nükleer adam yaratmıştır ve onun gücünü kullanarak sermayeye sahip olacaktır. Ancak En Üstün Yasa'ya aykırı olan bu istek dünyanın kaosa girmesiyle eş anlamlı kılınır. "Şaşkın sürü" ürkütelerek yeniden sistemin yanına itilir.

*Süpermen Dönüyor* (2006) filminde Amerika, Avrupa ve Afrika'nın büyük kısmını sular altında bırakacak bir tehdit söz konusudur. Luthor aslında toprak ve sermaye peşindedir. Ancak filmin dili En Üstün Yasa gereği bu isteği kaos ve terörle eş anlamlı kılarak seyirciye sunar. Şaşkın Sürü ise her şeyden habersiz Süpermen'in gelip kendilerini kurtarmalarını bekler.

*Çelik Adam* (2013) filminde uzaydan gelen Kriptonlular dünyadaki tüm insanları yok edecektir. Ancak esasında Kriptonluların esas hedefi dünyada yeni bir yaşam modeli yaratmaktır, yeni bir dünya düzeni kurmaktadır. Bu da sistemin yok oluşu anlamına gelmektedir. "En Üstün Yasa" gereği sistem yine kendi yokluğunu insanların sonu düşüncesiyle eşitler. Böylece "Şaşkın Sürü" sistemin yok olmasını istemez, çünkü sistem yok olursa insanlık da yok olacaktır.

#### 4.11.3. Üçüncü Evre: Kahramanın Müdahalesi (Kapitalizmin Savunulması)

*Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminde yer altından çıkmış ve dünyayı tehdit eden Köstebek Adamlar tehdidinin çözülmesi gerektiği konusunda filmin sakinleri, Süpermen, seyirci ve sistem hem fikir olması muhtemeldir. Süpermen, olası bir Köstebek Adamlar ve insanlar savaşını önlemeye çalışırken filmde kasabanın sakinleri onu destekler ve böylece sistemin restarosyonu da desteklenmiş olur. *Süpermen* (1978) filminde, Amerika'nın bir kısmının sular altında kalması seyirci, kurbanlar ve Süpermen'i aynı oranda dehşete düşürmesi muhtemeldir. Oysa aralarına sızmış ve hepsini yönetirken kendini görünmez kılan bir şey daha vardır ki, o da sistemdir. Süpermen, kötü adamla savaşıp planlarını engellerken

filmin sakinleri gibi tüm seyircinin de onu desteklemesi beklenir. Desteklerinin esasında sistem olduğunu bilinç düzeyinde fark etmelerine imkan yoktur. *Süpermen II* (1980) filminde bu durum apaçık bir şekilde gözlenebilir. Bu filmde tehdit Kriptonlular kaynaklıdır ve Kriptonluların bütün amacı dünyanın yönetimini ele almaktır. Ancak filmin dili, dünyanın kontrolünün başka ellere geçmesini insanlığın sonuyla eş değer kılmıştır. Bu durumda kapitalist kent sakinleri olan "şaşkın sürü"nün sistemle özdeşleşerek sistemin devamlılığını istemekten başka şansı yoktur. Bunun için, Süpermen Kriptonluları yenerek dünyanın yönetimini tekrar Amerikan başkanına versin diye zaruri olarak hislenirler. Bu hislenme durumu tercihe bağlı değildir, film anlatısı başka türlü hislere izin vermez. Nitekim daha önce de bahsi geçtiği üzere içgüdeler her zaman düşünceleri baskılar ve hayatta kalma güdüsü en temel güdüdür. Filmin hikayesi, Amerika'nın dünyayı yönetmesi son bulduğunda insanlık da yok olacak şeklinde bir önerme üzerine inşa edildiğinde, filmdeki sıradan insanların Amerika'nın dünyayı yönetmesini istemekten başka seçeneği olamaz. Sıradan insanlarla özdeşleşmesi muhtemel olan seyirci de aynı konuma itilir.

*Süpermen III* (1983) filminde de aynı durum geçerlidir. Ross Webster aldı iş adamı petrol ve sermaye tekeli peşindedir. Ancak bu istek "En Üstün Yasa" gereği denize sızan petrol, dünya üzerinde kaos ve kargaşayla eş anlamlı kılınarak, karalanır. Sermayenin el değiştirmesi milyonlarca insanın ölümü ve dünyada kaos anlamına gelecektir. Filmdeki kapitalist kent yaşantısının bir unsuru olan kentlilerin bu durum karşısında insanların yaşamasını, eş zamanlı olarak da sermayenin olduğu ellerde kalmasını istemesinden başka gidecek yolu yoktur. Süpermen, Ross Webster'le mücadele ederken filmin kentli sakinleri onu destekler, film seyircisi de dolayısıyla aynı konuma itilir. Süpermen, film dili tarafından insanlığın felaketi etiketiyle karalanan, sermayenin el değiştirme fikriyle savaşmaktadır. Filmdeki "şaşkın sürü" de bu savaşta, insanların zarar görmeyeceği tarafı, yani sermayenin olduğu gibi kalmasını seçmeye mahkum edilmiştir.

*Süpermen: Barış Peşinde* (1987) filminde, nükleer silahlar tehdit olarak ortaya çıkar. Büyük bir nükleer savaş tüm insanlığı tehdit etmektedir. Bu tehdit ayrıca sistemin devamlılığına yönelik bir tehdittir. Yine ve yeniden sistemin devamlılığı ve insanların güvenliği aynı ruhta birleştirilmiş olur. Filmdeki sıradan insanlar ister istemez sistemin

yanında yer alarak, Süpermen'in bu savaşa engel olmasını canı gönülden isterler. *Süpermen Dönüyor* (2006) filminde, Lex Luthor'un hedefi belli bir toprağın yönetimidir. Ancak bu istek de başka insanların felaketleriyle eş anlamlı kılınarak karalanır. Böylece filmdeki "şaşkın sürü" yine karşı safa, Süpermen'in, kurbanların safına mahkum edilir, mecbur bırakılır. *Çelik Adam* (2013) her şey çok daha ayan beyan ortaya çıkar. Kriptonlular dünyada yeni bir yaşam formu inşa edeceklerdir ve bu durumda insanlar ölecektir. Kriptonluların yeni yaşam formu esasında kapitalizme alternatif yeni bir sistem önerisidir. Ancak filmin dili bunu insanların felaketiyle eş anlamlı kılarak karalar. Böylece, filmdeki sıradan insanlar için sistemle özdeşlemeden kaçılabilecek en ufak bir aralık, yahut fasıla bırakılmaz. "Şaşkın sürü" tüm insanlarla birlikte Süpermen'in Kriptonluları yok etmesini istemek zorundadır. Aksi yönde kendisini ikna etmeye çalışsa da yapamaz, filmin dili buna asla imkan tanımaz. Filmde "şaşkın sürü"yle temsil edilen seyircinin de, masum insanların ölmesini arzulayamayacağına göre, her zaman Süpermen'in yani sistemin yanında olmaya itilir.

#### 4.11.4. Dördüncü Evre: Başlangıç Haline Dönüş (Kapitalizme Dönüş ve Kapitalizmin Tahkimi)

Görüldüğü gibi filmler önce ideal düzen olarak kapitalist sistemi gösterir, "şaşkın sürü"yü bu düzenle özdeşleştirir, sonrasında bu sisteme gelen tehdit "şaşkın sürü"ye de yöneliktir. Süpermen, tehditle çarpışırken kitleler de onun yanında, yani sistemin yanındadır. Tehdit savuşturulduğunda ise kitleler artık sistemle olan büyük ya da ufak tefek meselelerinin tümünden istemsizce vazgeçmiş olur, çünkü filmlerde o farkında bile olmadan ona, sistemin onu hayatta tutan şey olduğu fikri enjekte edilmiştir. Sistemin olmadığı bir dünyada Köstebek Adamlar kol gezmekte, Kriptonlular dünyayı istila etmekte, dünya sular altında kalmakta, denizler petrolle dolup taşmakta, iktidar teröristlerin eline geçmektedir. Filmdeki sıradan insanlar üzerinden verilen mesaj sistemin yokluğunun dünyanın yokluğuna eş değer olduğudur.

Bunun için seyircinin, her bir filmdeki tehdit savuşturulduğunda filmdeki "şaşkın sürü"yle eş zamanlı ve aynı duyguları paylaşarak rahatlaması sürpriz olmaz. Filmdeki sıradan insanlar kendilerine yöneltilen tehdidin bertaraf edildiğini zannetse de, tehditler geçtiğinde filmin başındaki düzene, kapitalist sistemin olağan akışına geri dönülür. *Süpermen ve*

*Köstebek Adam* (1951) filminde, Köstebek Adam tehdidi savuşturulur ve her şey filmin başında olduğu gibi güvenli ve huzurlu bir hal alır. Bu ortam kapitalizmin hayat koşullarından ibarettir. *Süpermen* (1978) filminde Lex Luthor kaynaklı tehdit bertaraf edilir ve filmin başındaki kapitalist düzenin koşullarına geri dönülür. *Süpermen* (1980) filminde Ross Webster'ın dünya petrol pazarı ve sermaye yönetimi isteğinden doğan tehdit yok edilir ve filmin başındaki güven ortamına, yani kapitalist sistemin olağan akışına geri dönülür. *Süpermen III* (1983) filminde, Kriptonluların dünya hakimiyeti isteğinden doğan tehdit yok edilir ve dünyanın yönetimi Amerikan Başkanı'na devredilerek filmin başına, kapitalist sistemin huzur ve güven diye sunduğu ortama dönülür. *Süpermen: Barış Peşinde* (1987) filminde, nükleer bombalardan doğan tehdit yok edildiğinde sistemin eski işleyişine, ideal düzene geri dönülür. *Süpermen Dönüyor* (2006) filminde, Lex Luthor'un toprak mülkiyeti kaynaklı tehdidi yok edildiğinde filmin başındaki huzur ve güven ortamına dönülür. *Çelik Adam* (2013) filminde Kriptonluların dünyada yeni bir yaşam formu kurmak amacıyla yarattıkları tehdit yok edildiğinde dünyanın eski haline, kapitalist sistemin düzenine geri dönülür.

# SONUÇ: SİSTEM YOKSA KAOS VE ÖLÜM VAR

İlk Süpermen filmi olan *Süpermen ve Köstebek Adam* (1951) filminden itibaren 2017'ye kadar yapılmış olan bütün Süpermen, Batman, Örümcek Adam, Thor, Demir Adam, Kaptan Amerika, Hulk, X Men ve Yenilmezler filmlerinden oluşan otuz beş süper kahraman filminin incelendiği bu çalışmada, süper kahraman film hikayelerinin yapıları ve söylemleri ele alınmıştır. İncelenen film sayısının fazla tutulmasının nedeni, süper kahraman filmlerine yönelik tam ve eksiksiz bir bakış açısı ortaya koyabilmektir. Yine aynı çabanın bir sonucu olarak iki farklı analiz metodu kullanılmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde yapısalcı analiz metodu, son bölümünde ise söylem analizi metodu kullanılmıştır. Çalışmadan elde edilecek bulguların doğrulanabilmesi için bu modeller birbirini teyit edecek şekilde aynı filmler üzerinde uygulanmış ve çalışmanın bitiminde aynı sonuçlar elde edilmiştir.

Çalışmanın yola çıkış amaçları, bütün süper kahraman filmlerindeki ortak yapıyı ve ideolojik söylemi tespit etmek, yapı ve söylemin bu filmlerde nasıl bütünleştiğini de ortaya koymaktır. Bu bakımdan çalışmanın temel sorularını tekrar hatırlatmak gerekirse, çalışmanın temel soruları şöyle sıralanabilir: süper kahraman filmlerinde ortak anlatısal bir yapı var mıdır? Hollywood eliyle inşa edilen bu yapının popüler kültürdeki yeri ve işlevi nedir? Bu yapıyla bağlantılı olarak süper kahraman filmlerindeki açık ya da örtük ideoloji nedir? Bu ideoloji süper kahraman filmlerinde nasıl sergilenmektedir? Kapitalizmin ve onun uzantısı kent yaşamının süper kahraman filmlerindeki görünümü nasıldır?

Bu sorulardan yola çıkılan bu çalışmanın ilk bölümünde, yapısalcılığın temel kuramları ele alınmış ve yapısalcı analiz için bir kuramsal ve kavramsal çerçeve çizilmiştir. Bu bağlamda arketipçi yaklaşımdan başlanılarak Frazer, Jung, Eliade, Propp, Greimas, Campbell, Vogler, Frye, Todorov'un kuramları üzerinde durulmuştur. Bu kuram ve kuramcıların savunduğu, anlatıların ortak bir modeli iddiasından hareketle süper kahraman filmlerinin analizi için bütün süper kahraman filmleri için geçerli olabilecek yeni bir model bulunulmaya çalışılmıştır. Özellikle de Todorov'un anlatı yapılarını analiz etmek için kullandığı formülden hareketle Hollywood üretimi süper kahraman filmlerinin anlatı yapılarını tahlil etmek için yeni bir model geliştirilmiştir. Bu modele göre bütün süper

kahraman filmlerinde üç farklı düzeyde dört farklı evre tespit edilebilmektedir. Birinci düzeyin evreleri: Başlangıç Hali – Tehdidin Belirmesi – Kahramanın Müdahalesi – Başlangıç Haline Dönüş şeklindedir. İkinci düzeyin evreleri: Yerleşik Düzen – Düzene Saldırı – Düzeni Muhafaza Çabası – Yerleşik Düzene Dönüş şeklindedir. Üçüncü Düzeyin Evreleri: Kapitalizmin İktidarı – Bu İktidara Saldırı – İktidarın Savunulması – İktidara Dönüş ve İktidarın Tahkimi şeklindedir. Yapı ve söylemin iç içe geçtiği bu düzey ve evreler incelenen otuz beş süper kahraman filmi üzerinden tespit edilmiştir. Çalışmanın yapısalcı kısmında temel alınan bu model, süper kahraman film anlatılarının yapılarının analizi için de model olarak kullanılmıştır.

İkinci bölümde kahraman olgusu ele alınmış ve "kahraman kimdir" sorusunun cevabı aranmıştır. Bu bağlamda kahraman olgusunun tarihteki yeri, kahramanın özellikleri ele alınmıştır. Süper kahramanlar da kahraman figürünün günümüzdeki temsilcileri olarak tanımlanmış ve çizgi romanlardaki doğuşlarından sinemaya aktarıldıkları sürece kadar geçirdikleri değişimler detaylı incelenmiştir. Daha önce üzerinde detaylı olarak durulduğu üzere, bütün süper kahramanlar çizgi romanda doğmuşlardır ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra farklı zamanlarda farklı uyarlamalarla filme aktarılmışlardır. Dolayısıyla süper kahramanlar çizgi romandan beyaz perdeye yolculuk eden modern zaman kahramanlarıdır ve bu bakımdan geçmişte masallarda, efsanelerde ve destanlardaki kahramanların günümüzdeki son temsilcileridir.

Üçüncü bölümde yapısalcı kuramcılar ve özellikle de Todorov'dan hareketle elde edilen yukarıda bahsi geçen yapısalcı analiz metodu süper kahraman filmleri üzerinde kullanılmıştır. Bütün süper kahraman filmleri önce olay örgülerinin özetleriyle ele alınmış, sonrasında bu olay örgüleri üzerinden evreleri tespit edilmiştir. Süpermen, Batman, Örümcek Adam, Demir Adam, Kaptan Amerika, X- Men, Hulk ve Yenilmezler'den müteşekkil otuz beş filmin her birinde kurulan modelin evreleri aranmış ve ortaya koyulmuştur. Bu modelle birlikte, yapıları itibarıyla dört evreli olarak ele alınıp incelenen süper kahraman filmlerinin hikayeleri incelendiğinde, ilk evrede kapitalist sistemin ideal düzen olarak sunulduğu, ikinci evrede ortaya çıkan bu düzene yönelik tehdidin insanlığa yönelik bir tehdit olarak kodlandığı, üçüncü evrede bu tehditle mücadele edilirken sistemin kurtuluş mücadelesinin insanlığın var

oluş mücadelesiyle eşleştirildiği, dördüncü evrede sistemin kendine yönelik olan tehdidi süper kahraman eliyle yok ederek ilk evreye döndüğü, bunu yaparken insanlığı kurtarıyor algısı yaratarak sistemi tahkim ettiği ortaya koyulmuştur.

Çalışmanın son bölümünde yapısalcı metodla elde edilen bulgular söylem analizi üzerinden değerlendirilmiştir. Frankfurt Okulu düşünürleri, Kellner, Foucoult, Baudrillard, Simmel, Hassler-Forest, Klein gibi kuramcılardan yararlanılarak geliştirilen bir bakış açısıyla süper kahraman film evrenindeki sistem, popüler kültür, popüler sinema ve ideolojinin işleyişi bağlamında bütün unsurlarıyla ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Ortaya çıkan sonuca göre, Süper kahraman filmlerinde gerçek dünyaya benzer ve hatta aynı şekilde işleyen bir sistem vardır, bu sistem kaptilazmin kurmacadaki temsilidir. Bu sistemin temel öğeleri; kapitalist kent, şaşkın sürü, ulus ötesi şirketler, En Üstün Yasa, tehdit ve sistemin panoptik gözetleyicisi olan süper kahramanlardır. Bu öğelerin biri hariç tamamı gerçek hayatta, yani mevcut kapitalist dünyada zaten mevcuttur, bundan dolayı son bölümde detaylı olarak tartışıldığı üzere süper kahraman filmlerindeki sistemle gerçek dünyadaki sistemin tek farkı kurmacada süper kahramanların olmasıdır. Gerçek dünyadaki sistemde ise çalışmada detaylı olarak ele alındığı üzere süper kahramanları ulus ötesi şirketler temsil etmektedir.

Süper kahraman filmlerinin incelenmesiyle elde edilen sistemin öğelerine yakından bakılacak olursa, bu sistemin en önemli öğesi kapitalist kent olarak adlandırılan metropollerdir. Bu metropoller bütün filmlerde idealize edilen yaşam biçimleriyle sunulur. Çalışmada detaylı şekilde ortaya koyulduğu üzere idealize edilen aslında kapitalist kent yaşantısı ve alış-veriş, yeme içme gibi tüketime dair pratikleridir. Bu bakımdan bütün süper kahramanların kapitalist kentleri koruması bu iddianın en büyük kanıtıdır. Bilhassa New York örneği üzerinden korunan bütün kapitalist kentler aynı zamanda sistemin devamlılığı için esastır. Sistemin devamlılığı için gereken diğer unsur, Lippman'ın geniş halk yığınlarını tanımlamak için kullandığı (1993), bu çalışmada ise süper kahraman filmlerindeki kentli sakinleri tanımlamak için kullanılan "şaşkın sürü"dür.

"Şaşkın sürü", süper kahraman filmlerinde kendi geleceklerini belirleyecek yetkinliği olmayan ve iyiyle kötü savaşının arasında kalıp kurbanlaştırılan büyük kentli kitlelerdir. Bu

kitlelerin dünyanın geleceğiyle ilgili hiçbir belirleyici etkinliği olmadığı gibi, kendi kaderleri hakkında da söz sahibi değillerdir. Süper kahraman ve süper kötünün savaşında süper kahramanların kazanması için duacı konumuna itilen bu kitleler iyi ve kötü ayrımını bile yapamayan ve sürekli kurtarılmayı bekleyen insan topluluklarıdır. Bu algı seviyesi ve hayata bakış tarzlarıyla sistemin devamlılığı için hayati bir önem arz eden bu kitlelerin sorgulayıcı ve iktidarı talep edici bir tavır içine girmemeleri sistem için elzemdir. Bu bakımdan bütün süper kahraman filmlerinde "şaşkın sürü" iktidarsızdır ve iktidar taleplerinden yoksun kılınmış olarak kurtarılan "kurban"dır. Bu bakımdan her ne kadar görünürde bir demokratik sistem içinde yer alınıyor olsalar da her zaman yönetilen, daha doğru bir tabirle "güdülen" konumundadırlar. Çalışmada detaylı incelendiği üzere, süper kahraman filmlerinin akla değil güdülere hitap etmesi de bu bakımdan oldukça anlamlıdır.

"Şaşkın sürü" olarak adlandırılan geniş kentli kitlelerin yöneticisi konumundaki dar ve elit sınıf ise ulus ötesi şirket sahipleridir. Süpermen'in Daily Planet, Batman'in Wayne Şirketi, Demir Adam'ın Howork Şirketi'ni temsil ettiği gibi bütün süper kahramanların bir şirketin temsilcisi olduğu düşünüldüğünde bu iddia özellikle önem kazanmaktadır. Bu bakımdan ele alınan süper kahraman filmlerinden tespit edildiği üzere, kapitalist kentleri ve bu kentlerin sakinleri olan "şaşkın sürü"leri yönetici konumunda olan sermaye sahibi dar ve elit sınıf, ulus ötesi şirketleriyle bütün sistemi, dolayısıyla bütün kainatı yönetmektedir. Süper kahramanların kainattaki tehditlere müdahalesi de esasında bu ulus ötesi şirketlerin müdahalesinin sinemadaki temsilidir. Bundan dolayı, kendilerini ulus ötesi şirketlere karşı sorumlu gören süper kahramanlar devletlerin yasalarına tabi tutulmazlar. Böylece ortaya "En Üstün Yasa" çıkmış olur. Bu kavram bu çalışmada, süper kahraman filmlerindeki hukuk sistemini ve geçerli kanunları tanımlamak için kullanılmıştır.

"En Üstün Yasa", süper kahraman filmlerindeki temel yasadır. Bundan dolayı bu yasanın hükümleri devletlerin yasalarının hükümleriyle çeliştiğinde bu yasa esas alınır. Süper kahraman filmleri üzerinden örneklerle ele alınan bu yasaya göre, ulus ötesi şirketlerin çıkarları bütün diğer çıkarların üzerindedir. İncelenen otuz beş süper kahraman filmi üzerinden tespit edilen bu yasanın maddelerine göre, ulus ötesi şirketler dünyanın en güvenilir kurumudur, bu şirketler mutlaka halkın çıkarına çalışmaktadır, sermayenin iktidarı için

dünyada sınır yoktur, kapitalist kent yaşantıları içinde kontrol edilebilir düzeyde suç her zaman olmalıdır, sistemin her zaman bir düşmana ihtiyacı vardır, insanlar her zaman zaafları olan bireyler olarak kalacaktır ya da kalmalıdır, politikacılar ve yöneticiler hata yapabilir, her hatanın sistem içinde bir telafisi vardır, serbest rekabet mutlaka korunmalıdır, teknoloji her zaman ulus ötesi şirket sahiplerinin güvenli ellerinde olmalıdır, sermaye tarafsızdır ve öyle kalmalıdır. "En Üstün Yasa"nın bu maddeleri bütün süper kahraman filmleri için geçerlidir. Bu maddeleri geçerli kılansa sistemin, bütün varoluşunun üzerine kurulmuş olduğu tehditler ve tehdit algılarıdır.

Bu çalışmanın gerek yapısalcı gerek söylem analizini temel alan kısmının tehdit üzerine odaklanmasının nedeni de budur; sistem yarattığı tehdit algıları sayesinde ayakta kalabilmektedir. Sistemi var eden tehditler ve felaketlerdir. "Şaşkın sürü"yü şaşkınlaştıran ve muhakeme kabiliyetini yok ederek, onu kapitalist kentlerin çerçevesi çizilmiş kapitalist yaşantısına mahkum eden yaratılan bu tehdit algılarıdır. Bundan dolayı, bütün süper kahraman filmleri kaçınılmaz olarak bir tehdit üzerine kuruludur. Yapısalcı analiz kısımda görüldüğü üzere, film hikayeleri bu tehdidin aşamalandırılması şeklinde kurulmuştur. Tehdit, sistemin kendi meşruluğunu benimsetmek için kullandığı bir amaçtır. Sistemin kurmacadaki temsilcisi olan süper kahramanları da gerekli kılan bu tehditlerdir. Tehditler bir taraftan "şaşkın sürü"leri sisteme mahkum bırakırken, öte taraftan süper kahramanların dolayısıyla sistemin hayatın işleyişine müdahalesini gerekli kılarlar. Böylece tehditler sayesinde kitleler ve sistem zorunlu olarak ayın tarafa itilmiş olur. 11 Eylül Saldırıları'nın süper kahraman filmlerine yansımasında görüldüğü gibi tehditler sistem için işlevsel bir araçtır ve bu tehditler sayesinde sistem tekrardan yaratılır ve tahkim edilerek devamlılığı sağlanır.

Sonuç olarak, görüldüğü gibi, bu çalışmanın ilk üç bölümünü kapsayan kısmı olan yapısalcı bölüm ve dördüncü bölümünü kapsayan ikinci kısmı olan söylem analizi yöntemi kullanılarak yapılan araştırma sonucu ortaya  çıkan sonuç ilk iddiamızı doğrulamaktadır. Hollywood üretimi süper kahraman filmleri içinde üretildikleri ekonomik sistemi ve dünya tasavvurunu meşrulaştırarak hem yapıları hem söylemleri itibarıyla kapitalizmi meşrulaştırmaktadır.

Bütün bunların ışığında, bütün süper kahraman filmlerine toplu olarak bakıldığında, daha önce çokça üzerinde durulan bir yargı da netliğe kavuşmuş olur: sistem çok özel bir stratejiyle kendini insanla özdeşleştirir, böylece kendine yönelik tehditler insanlara yönelmiş olur: insan ve sistem ya birlikte kaybetmek ya birlikte kazanmak zorunda olur. Buna göre, sistemin kaybettiği hiçbir senaryoda insan kazanamayacaktır. Bütün filmlerde görüldüğü üzere bütün saldırılar ilk olarak sistemin işleyişine yöneliktir. Kötü adamlar olarak tanımlanan karakterlerin hedefleri bunu açıkça ortaya koyar. İlk Süpermen filmi, *Süpermen ve Köstebek Adam*'da (1951) Köstebek Adamlar arkadaşlarını kurtarmaya çalışır. 1978 tarihli *Süpermen* filminin kötüsü Lex Luthor bir parça toprağın kontrolünü ister. 1980 tarihli *Süpermen* filminin kötüsü Zod dünya hakimiyeti ve iktidarı ister. 1983 tarihli *Süpermen II* filminin kötüsü Webster dünya petrol pazarına hakim olmak, sermayeyi yönetmek ister. 1987 tarihli *Süpermen* filminin kötüsü Lex Luthor sermayeyi yönetmek ister. 2006 tarihli *Süpermen III Dönüyor* filminin kötüsü Luthor, bir kıtanın yönetimini ister. 2013 tarihli *Çelik Adam* filminin kötüsü Zod dünyada Kriptonlular için yeni bir yaşam alanı kurmak ister. 1966 yapımı ilk *Batman* filminin kötüleri 9 milyar dolar para peşindedir. 1989 tarihli *Batman* filminin kötüsü Jack Nipier, dolar üzerinde kendi resmini görmek istemektedir. 1992 tarihli *Batman Dönüyor* filminin kötüsü Penguen belediye başkanı olmak hevesindedir, aynı filmin diğer kötüsü Max Schreck ise daha fazla enerji üretmeye çalışmaktadır. *Batman Daima* (1995) filminin kötüsü Nygma bütün insanların beynini kontrol etmeyi amaçlamaktadır. *Batman ve Robin* (1997) filminin kötüsü Jason Woodroe bütün pisliklerden arınmak için dünyayı yeniden başlatmak arzusundadır. *Batman Başlıyor* (2005) filminin kötüsü Ra's Al Ghul, Gotham'ın yozlaşmışlığına son vererek medeniyeti kurtarmak amacındadır. *Kara Şövalye* (2008) filminin kötüsü Joker, Gotham'ın yozlaşmışlığını ispatlamaya çalışır. *Kara Şövalye Yükseliyor* (2002) filminin kötüsü Miranda, Gotham'ın yozlaşmışlığıyla mücadele eder. *Örümcek Adam* (2002) filminin kötüsü Norman Osborn mutantların iktidarını hedefler. *Örümcek Adam II* (2004) filminin kötüsü Otto Octavius güneşten daha güçlü bir enerji kaynağı yaratmaya çalışır. *Örümcek Adam III* (2007) filminin kötüsü Marko ve Venom Newyork'u kontrol etme amacındadır. *İnanılmaz Örümcek Adam* (2012) kötüsü Peter Connors zayıflıklarından arındırılmış bir dünya düşlemektedir. *İnanılmaz Örümcek Adam II* filminin kötüsü Max Dillon her şeyi kontrol etmek amacındadır. *Örümcek Adam: Eve Dönüş* (2017) filminin

kötüsü Adrian Toomes silah ticaretinden para kazanmak amacındadır. *Demir Adam* (2008) filminin kötüsü Obadiah Stane, yasadışı silah ticaretiyel para kazanmak amacındadır. *Demir Adam II* (2010) Vanko teknolojiyle iktidarı ele geçirmek amacındadır. *Demir Adam III* (2013) filminin kötüsü Killian savaş çıkararak yeni bir silah pazarı yaratmak amacındadır. *Hulk* (2003) filminin kötüsü David Banner mevcud dünya düzenini yok etmek amacındadır. *İnanılmaz Hulk* (2008) kötüsü Emil Blonsky güç ve iktidar peşindedir. *İlk Yenilmez: Kaptan Amerika* filminin kötüsü Schmidt dünyayı yönetmeyi hedeflemektedir. *Kaptan Amerika: Kış Askeri* (2014) filminin kötüsü Pierce mükemmel ve güvenlikli yeni bir dünya düzeni kurmaya çalışmaktadır. *Kaptan Amerika: İç Savaş* (2016) filminin kötüsü Helmut Zemo, Yenilmezler'i birbirine öldürtmeye çalışır. *Thor* (2011) filminin kötüsü Loki, Asgard hükümdarlığını hedeflemektedir. *Thor: Karanlık Dünya* (2013) filminin kötüsü Malekith bütün kainatı kontrol altına almak istemektedir. *Thor: Ragnarok* (2017) filminin kötüsü Hela bütün kainatı yönetmek istemektedir. *Yenilmezler* (2012) filminin kötüsü Loki, bütün kainatı kontrol etmeye çalışır. *Yenilmezler: Ultron Çağı* (2015) filminin kötüsü Ultron bütün dünyayı kontrol etmeye çalışır.

Filmlerin kötü adam olarak tanımladığı karakterlerin amaçları örtük ya da açık olarak iktidar istencine çıkmaktadır. Buna göre, dünyayı ya da bir parçasını, sermayeyi ya da bir kısmını yönetmek isteyen "En Üstün Yasa" gereği kötüdür. Yine aynı yasa gereği, bu filmlerde kötülük olarak tanımlanan enerji talebi, yönetim talebi, sermaye talebi, bilim talebi sistemin en önemli kaideleri olarak dokunulmazdır. Her kim ki, bunlarla ilgili bir talepte bulunur, o kötü veya terörist olarak sunulur. Sistem böylece kendi alanına kimseyi yaklaştırmaz. Ancak bu kadarla da kalmaz. Filmler tarafsız bir şekilde talepleri ele almaz. Dünya iktidarını istemek, belli bir yerin yönetimini istemek, enerji veya silah ticaretine talip olmanın meşru yolları da vardır, ancak istisnasız bütün filmler bu tür taleplerin doğal sonuçlarını ölüme ve kaosa bağlar. Hollywood'un neden-sonuç ilişkisi ilkesi bu filmlerde şöyle çalışır; enerji, iktidar, sermaye talebi terör, ölüm ve kaos getirir. Bütün filmler bu nedenselliği seyircinin zihnine ustaca işlemeye çalışır. Yukarıda zikredilen hedeflerin tamamı, filmler tarafından dünyanın veya herhangi bir şehrin geleceğini yok edecek şeklinde kodlanır. Süper kahramanlar bu anlamda tehdit algısının manipülatörü olarak işlev görür.

Bütün bunların yanında, süper kahramanların kapitalizmin muhafızı ve bekçisi olarak kapitalist kent yaşamlarını korumak amacıyla kurgusal olarak yaratılmış popüler kültür ürünleri olduğunu, bununla birlikte kitlelerin sisteme olan sadakatini beslemek ve pekiştirmek için ziyadesiyle kullanıldığı önceki bölümlerde etraflıca ortaya konuldu. Bunlara ilave olarak, bu son bölümde süper kahramanların kimliklerini başka bir açıdan tekrardan ele almak isabetli olacaktır. Çünkü, kitleler için mitsel anlamlar taşıyan ve her şeyden öte mutlak iyinin ve örtük olarak kapitalist sistemin temsilcisi olan süper kahramanlar rastgele seçilmezler. Tamamına yakını ortak özellikleri paylaşır ve bu özellikler kapitalist sistem ve süper kahramanlar arasındaki ilişkiyi tekrardan gözler önüne serer.

Bu açıdan süper kahramanlara daha yakından bakılacak olursa, Süpermen her zaman otuzlu yaşlarında beyaz, yakışıklı biri olarak tasvir edilir. Bütün Süpermen filmlerinde, Süpermen karakterine hayat veren oyuncular buna uygun olarak seçilir. Bunların yanında, Kripton kökenli Süpermen kendini büyüdüğü yer olan Kansas'a ait görür ve kendini Amerikan vatandaşı olarak tanımlar ve Kripton'la Amerika arasında bir tercih gerektiğinde hiç tereddütsüz Amerika'yı seçer. İkinci işi gazeteciliktir ve neredeyse üçüncü işi sevgilisi Lois Lane'i her tür beladan korumak ve uzak tutmaktır. Süpermen her zaman Amerikan değerlerini yaşatır ve onlara yönelik her tür saldırıya göğsünü siper. Batman, Bruce Wayne adında Amerikan vatandaşı bir zengindir. Bütün filmlerde otuz yaşlarında yakışıklı, Beyaz bir adam olarak tasvir edilir. Batman tıpkı Süpermen gibi Amerikan değerlerini korumak ve yaşatmak için hiçbir fedakarlıktan kaçınmaz. Gerçek adı Steve Rogers olan Kaptan Amerika, İrlandalı bir göçmen ailenin üyesi olarak New York'ta doğar büyür. Kendini Amerika'ya adar, II. Dünya Savaşı yıllarında yetersiz görülmesine rağmen Amerikan askeri olmak için yasal, yasadışı bütün yolları dener. Sonunda Amerikan ordusunun deneysel süper asker projesi sayesinde Amerikan askeri olur ve Kaptan Amerika'ya dönüşür. Rogers kendini Amerikan değerlerine ve Amerikan yaşam biçiminin korunmasına adar. Bütün hikaye ve filmlerde otuzlu yaşlarında Beyaz, yakışıklı bir adam olarak tasvir edilir. Gerçek adı Tony Stark olan Demir Adam, zengin bir Amerikan vatandaşıdır. Amerika'nın en iyi okullarında okumuş, kendini Amerika'nın güvenliğine adamıştır. Bütün hikaye ve filmlerde otuzlu yaşlarında yakışıklı beyaz biri olarak tasvir edilir. Gerçek adı Peter Benjamin Parker olan Örümcek Adam, New York'ta doğup büyümüş bir Amerikan vatandaşıdır. Kendini New

York'un ve Amerika'nın güvenliğine adamıştır. Bütün hikayelerde beyaz, genç ve yakışıklı bir genç olarak tasvir edilir. Thor, köken itibarıyla Asgardlıdır ve Norveç'te bir mağarada doğmuştur, ancak daha sonraları New Yorklu olmuş ve kendini Amerika'ya ve Amerikan değerleri ve yaşam tarzının sürekliliğine adamıştır. Bütün hikaye ve filmlerde otuzlu yaşlarda genç, yakışıklı ve beyaz biri olarak tasvir edilir (Bkz. http://marvel.wikia.com/wiki/).

Görüldüğü gibi bütün süper kahramanlar kendisini Amerikan vatandaşı olarak tanımlayan, Amerikan yaşam tarzı ve değerlerine sadakati her şeyden önemli sayan ve bu uğurda her tür fedakarlığı göze alan, Beyaz, genç erkeklerdir. Kadınlardan süper kahraman (Süper Kız, Kedi Kadın, Wonder Women gibi bir kaç istisna sayılmazsa) olmadığı gibi, Üstelik bütün bu süper kahramanların muhakkak her zaman kurtarması gereken kadın karakterler vardır. Süper kahramanlar kentleri korudukları gibi, o kentlerle özdeşleşmiş olan sevgilileri kadın karakterleri de korurlar. Süpermen, Lois Lane'i; Batman, Rachel Dawes'i; Thor, Jane Foster'ı; Örümcek Adam, Mary Jane'i; Kaptan Amerika, Peggy Carter'ı; Demir Adam, Pepper Potts'u korumakla mükelleftir. Kadınlar, tıpkı kapitalist kentler gibi süper kahramanların koruması gereken mülkiyetleridir. Bu bakımdan süper kahramanların Amerika ve dünyayla ilişkilerinin düzenlenmesine yardımcı olurlar. Bir bakıma onları Amerika'ya bağlarlar ve Amerikan değerlerine sadakatin temsilcisi olurlar.

Öte yandan, Siyahiler, kilolu bireyler, kısa boylular gibi Rönesans ideal insan anlayışına uymayan bireylerden süper kahraman olmaz. Süper kahramanlar ideal beden ölçülerine, yakışıklı bir yüze sahip olmalı ve renkleri beyaz olmalıdır. Kökenleri ne olursa olsun, ister uzaylı, ister Norveçli, muhakkak kendilerini Amerikan vatandaşı olarak tanımlamalı ve bu vatandaşlığı bütün aidiyetlerin üzerine koymalı ve hatta başka bir aidiyet tanımamalıdır. Bu noktada yeniden görülmektedir ki, süper kahramanlar idealleştirilmiş Beyaz Amerikalı genç erkekler olarak, Amerikan yaşam tarzını sevdirmek ve içselleştirmek için yaratılmışlardır.

Bu bakımdan bir popüler kültür ürünü olarak güçlü küresel markalar olarak pazarlanan Süpermen, Batman gibi süper kahramanların, aynı zamanda Amerikan kimliğinin ve Amerikan dış politika pratiklerinin inşa edici bir unsuru olduğunu gözden kaçırmamak

gerekir (Hassler-Forest, 2012: 3-5). Bundan dolayı, 50'den fazla yüksek bütçeli Hollywood süper kahraman filminin 2002-2012 arası üretilmiş olması (boxofficemojo.com) tesadüf olmadığı gibi, bu popüler sinema ve popüler kültür üretimleri, George W. Bush'un başkanlığı ve bu dönemde gelişen Amerikan ulusalcılığıyla doğrudan alakalıdır.

Bütün bu düşüncelerin doğruluğunu kabul etmekle birlikte, bu noktada süper kahramanların "Amerikalılığının", sermayenin çıkarı gereği yapılmış bir işbirliği sonucu olduğunu tekrardan vurgulamak gerekir. Nitekim sıklıkla değinildiği üzere süper kahramanlar Amerikan değerleri ve kimliğiyle iç içe geçmiş olsalar bile, esas olan sermayenin iktidarıdır. Bu iktidarın da herhangi bir ırkı, dili, dini, rengi, cinsiyeti yoktur. Bu iktidar tamamen sermayenin hegemonik yüzü olarak insan ilişkileri ve iletişim biçimleri dahil modern dünyanın her anlatısı, gerçeği ve kurgusuna sızmıştır.

Bu noktada Foucault'nun "iktidar bedene sızmıştır" tezi hatırlanabilir. Foucault'ya göre bedene sızan iktidar, her türden karşı saldırıya imkan verir. Saldırılarla beden içinde çarpışır ve gerekirse yer değiştirir, ancak sonunda hep kazanır (1994: 24, 25). Süper kahraman filmleri bağlamında bu tez ele alındığında örtüşen noktalar olduğu görülecektir. Sermaye sahiplerinin kurmaca dünyada iktidarı kullanma aygıtı olan süper kahramanlar aynı zamanda sahiplerinin iktidarının cisimlenmiş halidir. İktidar hem süper kahramanlara, hem de bu filmlerin hikayelerine "sızmıştır". Ancak nihai hedef bu filmler aracılığıyla seyirciye "sızmak"tır. Bu amacı gerçekleştirebilmek için kurmaca dünyada kendilerine yönelik saldırılara izin verirler. Bu saldırıların diğer bir amacı ve sonucu da, Klein'ın bahsettiği "şok doktrini" (2010) ve şokların yarattığı tehdit dalgalarıyla kamuoyunun radikal fikirlere razı edilmesidir. Sermaye sahipleri kurmaca dünyada sisteme saldırılmasına izin verirler, çünkü sistemi insanla eşleştirmişlerdir. Daha önce bahsedildiği üzere iktidarın Althusser'in, tanımladığı okul, hastane, hapishane vs. bütün imkanlarıyla biçimlendirmiş olduğu bireylerin, saldırıya karşı kendi vücudu zannettiği sistemi savunacağından emindirler. Üstelik bu saldırı vasıtasıyla iktidar sahipleri başka kazanımlar da elde ederler. Bunların en önemlisi kitlelere belli bazı düşünce kalıpları empoze ederler. Daha önce bahsi geçtiği üzere, Klein (2015) kitleleri kapitalizme karşı harekete geçmekten alıkoyan şey olarak, serbest piyasanın, teknolojinin ya da milyarderlerin dünyayı kurtaracağına dair üç büyülü düşünceyi tespit eder.

Buna göre kitleler serbest piyasanın yarattığı sorunları serbest piyasanın çözeceğine inanmaktadır. Serbest piyasa çözemezse teknoloji çözecektir. O da çözemezse multimilyarderler duruma el koyup sorunları çözecektir. En kötü ihtimalle her şey en kötüye gittiğinde süper kahramanlar duruma el koyacaktır. Klein'ın (2010) bahsettiği bu durum süper kahraman filmlerinin de dahil olduğu bir "düşünce" tarzı yaratma faaliyetinin sonucu ortaya çıkar. Kitlelerin alternatifsiz olduğu, kapitalizme mecbur olduğu ve kapitalizmin ürettiği sorunların kapitalizmden doğmadığı ancak yine de kapitalizmin aygıtları olan milyoner, teknoloji ya da piyasa tarafından çözüleceği düşüncesi süper kahraman filmleriyle kitlelere empoze edilir.

Süper kahraman filmleri daha önceden detaylı ele alındığı üzere geçmişteki tehdit ve felaketleri bağlamından koparıp yeniden yaratırken, gelecekteki muhtemel tehditleri de ele alır. Daha önce bahsedildiği üzere süper kahraman film anlatılarında patlayan atom bombaları, büyük sel ve deprem felaketleri, kontrolden çıkmış yapay zekaların yarattıkları tehditler, terör saldırıları, uzaylı saldırıları, temiz havaya yönelik saldırılar, su ve elektrik şebekelerine yapılan saldırılar konu alınır. Bütün bu tehditler gerçekleşmesi muhtemel tehditlerdir. Baudrillard'ın (2010) tarihi olayları sinemanın yeniden yaratmasına yönelik eleştirisinde "tarihsizleştirme" olarak ele aldığı bu bahis, süper kahraman filmlerinde geleceğe de sirayet eder. Gelecekte gerçekleşmesi muhtemel olaylar tarihsel bağlamından koparılır, yeni bir neden-sonuç ilişkisi yaratılır ve gerçekleşecek olayın tek mümkün sonucu varmışçasına anlatılır. Şehrin ortasındaki atom bombası Batman ve Süpermen filmlerinde gördüğümüz üzere ya denizde ya uzayda patlatılır. Böylece gelecek daha gerçekleşmeden beyaz perdede gerçekleştirilmiş olur ve tabi ki bu her zaman liberal değerler ve kapitalist dünyanın faydası gözeterek yapılır. Tarihin akışı içinde gerçekleşmesi muhtemel olan tehditlere süper kahramanlar aracılığıyla kurtuluş reçeteleri sunulur ve tamamı kapitalizmi işaret eden bu kurtuluş vaadleri tek mümkün çıkar yol olarak gösterilir. Bu noktada Debord'un *"gösteri toplumunda kurtuluş vaatleri de gösterinin bir parçasıdır"* (Debord, 2014) tezi akla gelmektedir. Bu filmler vasıtasıyla tehditere yönelik çözümler dahil her şey bir gösteriye dönüştürülürken, hakim ideoloji tarafından tasarlanmış kurtuluş vaatlerinin gösteriden öte vaat ettikleri tek şey, hem anlatı yapısında hem de söylemde katmanlar halinde bulunan şu iddiadır: mevcut dünya sistemi bütün tehditlere cevap verebilir ve mevcut sistemin

yani kapitalizmin muhtemel alternatifleri kaos, ölüm ve terörden başka bir şey getiremez. Bunun için hiçbir süper kahraman filminde dünya asla geri dönüşsüz bir biçimde hasar almaz, tehdit ne kadar büyük olursa olsun ilk evre olan Başlangıç Evresi'ne (yerleşik düzen-kapitalizmin iktidarı) dönüş için muhakkak bir yol bulunur. Bundan dolayı, Hassler-Forest'ın (2012: 45) ifadesiyle süper kahraman miti, neo liberal bakış açısının hakim olmasına hizmet eder ve gerçekliği deneyimleme tecrübemizi başka bir biçimde yeniden yaratır ve düzenler.

Bu noktada tekrardan Klein'ın "felaket kapitalizmi" kavramını hatırlayacak olursak, gelişimini felaketler ve onların sonuçlarına dayandıran kapitalizmin, günümüzde küresel terör kapitalizmini kendi hedefleri doğrultusunda kullandığı ve işlerliği bakımından küresel terörizmin devamlılığına yatırım yaptığı söylenebilir. Nitekim, felaket ya da terör, kapitalizm karşıtı bütün sesleri duyulmaz kılmaktadır ve dahası kapitalist sistemin devamlılığı için gerekli olan reformların yapılması için kamuoyunu hazırlamaktadır. Süper kahraman filmlerindeki tehditlerin kitleler üzerinde yarattığı etki ve her defasında kapitalizme dönüş bütün bu döngünün her filmde tekrarından ibarettir. Sonuç olarak ya dünya yok olacaktır ya da kapitalizm sürüp gidecektir. Bu bakımdan Hassler-Forest'ın yerinde tespitiyle, bütün süper kahraman filmleri iki uç arasında gider gelir: ya dünya yok olacaktır ki kurtulur ya kahraman insanlık için kendini feda edecektir ki, kurtulur, böylece felaketler hiç olmamış gibi olur (2012-212). Felaketler hiç olmamış gibi olur, ancak Hassler-Forest'a ilaveten, kitleler felaketlerin olması durumunda neyin olacağını görmüş olur. Kendilerine kapitalizmin geçerli olmadığı bir dünya tasavvuru sunulan kitleler, gündelik yaşamlarına devam ederken alternatif yaşam ve sistem arzularının sonucunun kaos, terör, ölüm ve yıkım olduğunu bilmektedir.

Son örnek olarak tekrardan *Kara Şövalye* (2008) filmine bakacak olursak, bu filmin anlatısı alternatif bir kurtuluş olmadığına dair çok net bir anlatı ortaya koyar. Batman düzeni, Joker kaosu temsil etmektedir, öteki karakterlerin önemi yoktur (Hassler-Forest, 2012: 145). Düzenin, bu çalışmada konu edilen evrelerden kapitalist sistemin tehditle karşılaşmadan öncesini tekabül eden Yerleşik Düzen'i ifade ettiğini ve kaosun da kapitalist sistemin tehditle karşılaşıp düzenin bozulduğu evreyi ifade ettiği açıktır. Bu filmde Joker'in yarattığı tehdit ve kaos, Hassler-Forest'ın yerinde vurgusuyla (2012: 145) Batman'a değil, filmdeki yerleşik düzene yöneliktir. Filmde geçen Joker diyaloglarından bu rahatlıkla anlaşılmaktadır. Joker

filmde kendini "*arabaları kovalayan bir köpek*" olarak tanımlar, "*birini yakalarsa ne yapacağını bilmemektedir*". Batman'in akıl hocası Alfred, Joker'i "*dünyayı yanıp kül olduğunu izlemek isteyen insanlardan biri*" olarak tanımlar, bundan dolayı Joker'de "*para gibi, mantık da*" aranmamalıdır. Bunun için "*Joker gibiler satın alınamaz, korkutulamaz, muhakemeye sığmaz, müzakereye gelmez*". Savcı Harvey Dent'in tabiriyle "*Joker kudurmuş bir köpekten ibarettir*". Bütün bu tanımlar Joker'in yerleşik düzene olan saldırısının mantıklı bir izahı olmadığı ve Joker'in akılla kavranılabilecek bir amacı veya hedefi olmadığı üzerine kuruludur. Bunun için Joker, Hassler-Forest'ın (2012:146) vurgusuyla, bu filmlerde akıl dışı, ontolojik kötünün yeni bir şekli olarak temerküz ederken, Batman tanımlanmaktan kaçınılan iyinin temsilcisidir. Her halükarda Joker kaosu, Batman düzeni temsil etmektedir. Ancak yine Hassler-Forest'ın vurgusuyla (2010:146) Batman'in iyiyi savunmaktaki çekimserliği dikkat çekicidir. Joker, bütün vahşiliği ve bütün kabiliyetiyle düzene saldırırken, Batman zoraki olarak düzeni savunur. Bu zorakilik hayati bir önem arz etmektedir. Çünkü, filmin dili Batman'in başka şansı olmadığına yönelik bir iddia üzerine kuruludur. Düzen saldırı altındadır ve Batman istemese de düzeni kurtarmalı ve restore etmelidir. Bu mecburiyet aynı zamanda kapitalizme yönelik bir mecburiyettir de. Bu sayede Pistelli'nin (2008) tespit ettiği gibi, anarşizm, katılımcı demokrasi, komünizm vb. diğer bütün alternatif sistemler yok sayılır.

Olay güncel ve revaçta tabirle "kriz yönetimi"ne indirgenir. Hassler-Forest'ın tespitiyle, bu ve diğer süper kahraman filmlerinde olay örgüsü mevcut tehdidin yok edilmesine o kadar odaklanmıştır ki, kahramanın metodlarını sorgulamaya vakit yoktur (2012: 146). Bu bakımdan film anlatısının çok hızlı geçtiği ve hatta göstermemeyi seçtiği tercihe bağlı alan yok edilir. Süper kahraman tek bir çözüme mahkum edilir. Bu çözüm, süper kahramanın temsil ettiği ve hatta cisimleştirdiği ideolojik değerlerin savunulmasıdır. Bu değerlerin kapitalizme ait değerler olduğu açıktır. Daha önceden detaylı olarak ele alındığı üzere, Batman örneğinde bu durum net olarak ortaya çıkar. Nitekim, Batman'in gerçek kimliği olan Bruce Wayne zengin bir iş adamıdır. Süper kahramanlığı bile zenginliğinin sayesindedir ve parasını kullanarak temin ettiği ekipmanlarla süper kahramanlığı sürdürebilmektedir. Bruce Wayne'e bu zenginlik babası yoluyla geçmiş ve bu yüzden Batman kapitalizmin temel ilkelerinden olan veraset hakkının bir sonucu olarak doğmuştur. Bu bakımdan Batman, sermayenin doğrudan temsilcisidir ve dolayısıyla Batman'i var eden ve

sürdürelebilir kılan bizzat ataerkil kapitalizmdir. Bütün bunların sonucu olarak, Batman'in her şeyden önce kendi varlığını koruyabilmek için özel mülkiyet, veraset hakkı gibi ilkeler dahil olmak üzere kapitalist değerleri koruması gerekmektedir. Batman filmlerinde, özellikle de *Kara Şövalye* filminde görülen tehditler de doğrudan sermayeye, özel mülkiyet hakkına yöneliktir. Bu bakımdan Batman'in tehditlerle mücadale ederken, tehditleri kapitalizm "eksikliğinden" görmesi olağandır, bunun için Batman (diğer süper kahramanlar gibi) her zaman mükemmel bir kapitalizm için savaşır, bundan dolayı başarılı bir kapitalist sistemin sorun üretebileceğine dair en ufak bir ima dahi Batman ve diğer süper kahraman filmlerinde yer almaz: hiç bir tehdit kapitalizmden kaçmayı gerekli kılmaz, aksine tehditler kapitalizme uzaklaştıkça şiddetlenir, bundan dolayı her tür tehditten kapitalizme kaçılır ve nihai olarak kapitalizm restore edildiğinde tehdit yok edilmiş olur. Böylece kapitalizmin alternatifsizliği varsayımı tekrardan çok güçlü bir şekilde vurgulanmış olur.

Sonuç olarak, bütün süper kahraman filmleri en nihayetinde Fukuyama'nın meşhur "tarihin sonu" iddiasını destekler ve pekiştirir. Fukuyama'ya (1989) göre, Soğuk Savaş'ın bitmesiyle birlikte tarih de bitmiştir. Yani insanlığın ideolojik tekamülü son bulmuş ve Batı uygarlığının liberal demokrası modeli insan neslinin son ve ideal yönetim biçimi olarak tescillenmiştir. Fukuyama'nın bu tezi bütün süper kahraman filmlerinde tekrarlanmaktadır. Bunun için hiçbir süper kahraman filminde asla yeni bir sistem arayışı görülmez. Film anlatılarındaki tehditlerin sebebi ne olursa olsun, çözümler kapitalist sistemin restorasyonunda aranır. Bundan dolayı, "ideolojiler ve sistem arayışları tarihi artık bitmiştir ve liberal kapitalist sistemin insanlık için mutlak ideal sistemdir" anlayışının süper kahraman film anlatılarına hakim olduğu söylenebilir. Bunun için süper kahramanlar yeni sistem aramazlar, zaten insanlık için mutlak doğru olduğu ispatlanmış olan kapitalist sistemin restorasyonu için çaba sarfederler. Bu bakımdan bütün süper kahraman filmlerinin ortak ve en net mesajı, kapitalist sistemin insanlık için artık vazgeçilmez olduğudur. Buna göre, insanlığın kaderiyle sistemin kaderi birleşmiştir, süper kahramanlar bu mesajı kitlelere iletmek için tehditleri aracı olarak kullanır. En nihayetinde süper kahramanlar, sistem tarafından kurmacada yaratılmış ve tehditleri kullanarak insan içgüdülerine hitap eden bu sayede algıları yönetip sistemin devamlılığını insanın hayatta kalmasıyla eş anlamlı kılmaya çalışan ideolojik aygıtlardır.

En nihayetinde topluca bakıldığında, bütün bu çalışmada anlatılanlar incelenen filmlerin anlatısındaki tekrar eden öğelere dayanarak somut veriler üzerinden ortaya konulmuş ve süper kahraman filmleri üzerinden süper kahramanların popüler kültürdeki yeri ve işlevi gözler önüne serilmiştir. Tekrardan topluca bakıldığında görülmektedir ki, süper kahramanlar popüler kültürün kriz zamanlarında insanlara geleceğe yönelik umut aşılamak ve sisteme olan inancı diri tutmak için ürettikleri ve zamanla popüler kültürün ve dolayısıyla sistemin taşıyıcısı haline gelen kurmaca karakterlerdir. Bütün Amerikalı ve neredeyse bütün dünya vatandaşlarının süper kahraman hikaye ve filmleriyle büyüdüğü gerçeğiyle birlikte düşünüldüğünde, süper kahramanların kitlelerin zihinsel oluşumunda ne kadar etkili olduğu daha net ortaya çıkacaktır. Buna göre, süper kahraman filmleri sayesinde daha çocuk yaşta kapitalist sistemin ideal düzen olduğuna ikna edilmiş bireyler, bu sistem dışında başka arayışlara girişmeyeceklerdir. Bunun sonucu olarak, örneğin iki yüz yıl önce elektriksiz yaşama becerisi gösterebilen kitleler, günümüzde on dakikalık elektrik kesintisini felaketle eş anlamlı olarak değerlendirmektedir. Bu uç örnek, kapitalist yaşantının bireyleri kendisine nasıl mahkum ettiğinin yansımasıdır. Süper kahraman filmlerinde de, felaketler kapitalist yaşantıdaki kesiklik ve fasılalar olarak sunulur. Kapitalist sistem kasten bireyleri gittikçe daha fazla kendine mahkum etmekte ve yokluğunu, insanlığın sonuyla eş anlamlı kılmaktadır. Sermaye dağılımı, banka sistemi, teknolojik gelişmeler artık vazgeçilemeyecek kadar gündelik hayata kök salmıştır. Süper kahraman filmleriyle seyirci bunun iyi bir şey olduğuna ikna edilmekte ve kitleler tek taraflı olarak sisteme her gün biraz daha bağlanırken bu filmlerle yatıştırılmaktadırlar. Oysa, sistem geri dönülmezliği sayesinde insanlığın sonunu hazırlamaktadır. Kapitalist sistemin bütün ürünleri, silahlar ve teknolojik ucubeler er ya da geç bir gün insanlığı yok oluşla karşı karşıya bırakacaktır. Süper kahraman filmlerinde, Süpermen'in bütün nükleer silahları uzaya gönderip sorunu çözmesi veya Batman'in nükleer bombayı okyanusta patlatmasıyla çözülen sorunlar gerçek hayatta çözelemeyecektir. Tıpkı II. Dünya Savaşı'nda olduğu gibi kapitalist sistem, süper kahraman filmlerinde her ne kadar aksini de iddia etse, insanların milyonlarcasını bir anda öldürecek savaşın yaratıcısı olacaktır, olmak zorundadır. Süper kahraman filmlerinde muhakkak "iyiler" kazanır ve masumlar kurtulur, ancak gerçek dünyada her gün binlerce insan kapitalist yaşantının sonucu olan silah üretimi sonucu vahşice katledilmekte ve sistem ayakta durabilsin diye, Tony Stark'ın

fabrikası silah satabilsin diye barış adına vahşice cinayetler işlenmektedir. Kapitalist sistem filmlerde terörist etiketiyle damgaladığı kişiler sayesinde kendini aklayabilmekte ve insanların yararına gelişim kaydettiğini iddia edebilmektedir, ancak yaşanan dünyada Amerikalı ve bazı gelişmiş ülke insanları dışında mutlu insan yoktur. Dahası mutluluk içi boşaltılmış bir kavram olarak Amerikalılaşmanın bir tezahürüne dönüşmüştür. Bütün süper kahraman filmlerinde yaşananın aksine, dünya geri dönüşsüz bir yola girmiştir ve bu yolun sonunda iyilerin kazanacağı kötülerin kaybedeceği oldukça şüphelidir. Dahası bu savaşın sonunda kazananların zaferini kutlayabileceği bir toprak parçası bile kalmayacaktır. Süper kahraman filmlerinde alışılanın aksine, yardıma koşacak birileri de olmayacaktır.



# KAYNAKÇA

## KİTAP

Althusser, L. (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, Çev.* Alp Tümertekin, 2. Baskı, İstanbul: İthaki.

Andrew, D. (2009). "*Time zones and jetlag. The flows and phases of World cinema",* içinde World Cinemas, Transnational Perspectives (ed.) Nataša Ďurovičová, Kathleen Newman, London: Routledge, 59- 89

Akal, C. B. (1999), *Devlet, Yasa, Hakimiyet,* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay.

Akgün, Ö. Uğ. (2008) *Kahraman Olgusunun Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamadaki Görünümü: Tarkan ve Conan Örnekleri.* İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Tez Danışmanı: Prof.Dr. Suat Gezgin.

Allen, M. (2003) *Contemporary U.S. Cinema*. Harlow, Essex: Pearson Education.

Anderson, B. (2009). *Hayali Cemaatler*. Çev. İskender Savaşır. İstanbul: Metis Yayınları.

Appleby, J. (2012). *Amansız Devrim Kapitalizmin Tarihi*, İstanbul: Alfa.

Armitage J. (2017). Paul Virilio, (Der: Anthony Elliott (Der.), Bryan S. Turner). *Çağdaş Toplum Kuramından Portreler İçinde* (s. 313-325). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (1999). *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü*, Ankara: TMMOB Yayınları.

Aslanoğlu, R. A., (1998), *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*, Bursa: Asa Kitabevi.

Bainbridge J. (2007) "'This Is the Authority. This Planet Is Under Our Protection' An Exegesis of Superheroes' Interrogations of Law", *Law, Culture and the Humanities* 3 (3), pp. 455–76.

Barnet, R. J. and Ranald, E. Mu. (1976) Evrensel Soygun: Çokuluslu Şirketlerin Gücü, (Çev. Osman Deniztekin), İstanbul: E Yayınları.

Barthes, R. (1982*) "Göstergebilim ve Şehircilik" Mimarlık*, çev. Korhan Gümüş ve İhsan Bilgin. 185:186.

Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Gerçek Yayınları.

Barthes, R. (2003). *Çağdaş Söylenler*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları.

Baudrillard, J. (1996) *Amerika*, Çev. Yaşar Avunç. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Baudrillard, J. (1991). *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu.* Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu.* Çev. Ferda Keskin & Hazar Deliçaylı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2003). *Sessiz Yığınların Gölgesinde/Toplumsalın Sonu*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu-Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2006). *Cool Anılar* (2000-2004). Çev. iri: Ayşegül Sönmezay & Yaşar Avunç İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Sessiz Yığınların Gölgesinde/Toplumsalın Sonu*, (1982). Çev. Oğuz Adanır. Doğu-Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Simulakr ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baudrillard, J. (2011). *Çaresiz Stratejiler*. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Baudrillard, J. (2012) *Karnaval ve Yamyam*. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Bauman, Z. (2000). *Siyaset Arayışı*, Çev.Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Bauman, Z. (2001) *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlâk Denemeleri,* Çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2006), *Küreselleşme*, (Çeviren: A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baumann, Z. (2013). *Modernite Kapitalizm Sosyalizm*, İstanbul: Say.

Baymur, F. (1997) *Genel Psikoloji*, İstanbul: İnkilap Kitabevi.

Beatty, S. (2008). *"Batman"*. In Dougall, Alastair. The DC Comics Encyclopedia. London: Dorling Kindersley.

Beauregar, Robert A., (2000) "Theorizing the Global-local Connection", Paul L. Knox ve Peter J. Taylor (ed.), *World Cities in a World-system* içinde (232-248), Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Benjamin, W. (2004) [1936]. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" içinde Pasajlar, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, Yapı ve Kredi Yayınları, 50-86.

Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berle, Adolf A. (1979). *İktidar*, Çev. Nejat Muallimoğlu, İstanbul: Tur Yayınları.

Berman, M. (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. B. Peker ve Altuğ, Ü. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bernays, E. L. (1923), *Crystallizing Public Opinion*, NewYork: Liveright Pub.

Bernays, E. L. (1928). P*ropaganda*, New York: Liveright Pub.

Bernays, E. L. (1947) The Engineering of Consent. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science Table of Contents*, 250(1): 113–120.

Bierlien, J. F. (2010). *Parallel Myths,* Londra: Random House Publishing Group.

Bloch, E. (2007). *Umut İlkesi*, (Tanıl Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları

Bobbitt, P. (2008). *Terror and Consent: The Wars for the Twenty-First Century. New York: Alfred A. Knopf.*

Bocock, R. (1997); *Tüketim, 1. Baskı,* Çeviri: İrem Kutluk, Dost Kitabevi, Ankara.

Bookchin, M., (1999), *Kentsiz Kentleşme*, (Çeviren: B. Özyalçın), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Boratav, K. (2001). *2000-2001 Krizinde Sermaye Hareketleri*. İşletme ve Finans Dergisi.

Bourdieu, Pierre. (1978). *La sociologie de la culture populaire, in "Le Handicap socioculturel en question".* Paris: ESF.

Branigan, E. (2013). Narrative Comprehension Film, New York: Routledge.

Branigan, E. (1984). *Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Germany: Mouton Publishers.

Branston, G. (2000) *Cinema and Cultural Modernity*. Buckingham and Philadelphia: Open UP.

Bronislaw, M. (1992) *Bilimsel Bir Kültür Teorisi*, Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Brown, J., Ann, B. ve Terry, F.. (2004). *"Models of Quality of Life: A Taxonomy, Overview and Systematic Review of hhe Literature"*, European Forum on Population Ageing Research.

Bordwell, D., Saiger, J., ve Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge& Keagan Paul.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (2009) *Film Sanatı*, Ankara: Deki Yayınevi.

Bordwell, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un Film Dili*, Çev. Zahit Atam, Yusuf Can Ekinci, İstanbul: Doruk Yayınları.

Bukatman, S. (2003). *Special Effects and Superman in the 20th Century*. Durham: Duke University.

Bywater, Tim; Sobchack, Thomas (2003). *Introduction to Film Criticism: Major Critical Approacher to Narrative Film,* New York: Longman.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu,* Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı.

Campbell, J. (1981). *The Mythic Image,* New Jersey: Princeton University Press

Caryle, T. (2004) *Kahramanlar*. Çev. Behzat Tunç. Ankara: Ötüken Neşriyat.

Castells, M. (2000) "*European Cities, the Information Society, and the Global Economy*", Richard T. LeGates ve Frederic Stout (ed.), The City Reader içinde (557-567), 2nd. Ed., London: Routledge.

Castells, M. (2004) "*Informationalism, Networks, and the Network Society: A Theoretical Blueprint*", Manuel Castells (ed.), The Network Society: A Cross-Cultural Perspective içinde (3-45), Cheltenham: Edward Elgar Publishing.

Castells, M. (2010). The Information Age: Economy, Society and Culture (Vol.1: The Rise of the Network Society). 2nd Ed., West Sussex: Blackwell.

Cevizci, A., (1997), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Ekin Yayınları.

Chatman, S. (1978). *Story And Discourse – Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Chion, M. (1992). *Bir Senaryo Yazmak*, İstanbul: Afa Yayınları

Chomsky, N. (1993) *Medya Gerçeği*, Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık.

Chomsky, N. (1997). *Media control: The spectacular achievements of propaganda.* USA: A Seven Stories Press.

Chomsky, N. (2008) *Medya Denetimi*, Çev. Elif Baki. İstanbul: Everest Yayınları.

Costello, M. J. ve Kent W. (2014). "The Politics of the Superhero." PS: *Political Science & Politics*, vol. 47, no. 1, Jan. 2014, pp. 85-89.

Curtis, A. (2002). *Century Of The Self,* İngiltere: BBC 4 Broadcasting.

Çam, E. (1990) *Siyaset Bilimine Giriş*, İstanbul: Der Yayınları.

Dahl, R. (1964). *Modern Political Analysis*, New Jersey: Yale Üniversitesi Yayınları.

Daniels, Les (1995). *DC Comics: Sixty Years of the World's Favorite Comic Book Heroes*, New York: Bulfinch Press.

Daniels, Les (1999). *Batman: The Complete History*. San Francisco: Chronicle Books.

Daniels, Les. (1991) *Marvel: Five Fabulous Decades of the World's Greatest Comics.* New York: Harry N. Abrams.

David, H. (1997) *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları: İstanbul.

De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life.* Berkeley: University of California Press, 1984.

Debord, G. (1983). *The Society of the Spectacle,* trans. by Ken Knabb, London: Rebel Press.

Debord, G. (2014). *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşe Ekmekçi & Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dennison, S. ve Lim, S. H. (2006). Situating World Cinema As A Theoretical Problem içinde (ed.) S. Dennison ve S. H. Lim, *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, London: Wallflower Press.

Denzin, N. K. *The Cinematic Society*, London: Sage Publications.

Dicken, P. (1992) *Global Shift: The Internationalization of Economic Activity*. Newyork: Guilford Press.

Dittmer, J. (2012). *Captain America and the Nationalist Superhero: Metaphors, Narratives, and Geopolitics.* Philadelphia: Temple University Press.

Dobb, M. (1981) *Kapitalizm, Sosyalizm, Az gelişmiş Ülkeler ve İktisadi Kalkınma*, Çev. Mehmet Selik, Ankara: Ankara Üni. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Dobb, M. (2007). *Kapitalizmin Gelişimi Üzerine İncelemeler*, Geçiş Tartışmaları, İstanbul: Belge.

Domenach, J. M. (1995). *Politika ve Propaganda*, İstanbul: Varlık yayınları.

Durkheim, E. (2006). Toplumsal İşbölümü, Çev. Ö. Ozankaya, İstanbul: Cem.

Dyer, R. (1986) *Heavenly Bodies*. New York: Saint Martin's P.

Dyer, R. 1999 (1979) *Stars.* London: British Film Institute.

Economist Intelligence Unit, (2013).

Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev. Ali Berktay, Ankara: İmge.

Eliade, M. (1992). *Kutsal ve Din Dışı*, Çev. M. Ali Kılıçbay, Ankara: Gece.

Eliade, M. (1993). *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rıfat, İstanbul: Semavi.

Eliade, M. (1995). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*, Çev. Ali Berktay, Konya: Din Bilimleri Yayınları.

Enriquez, E. (2004). *Sürüden Devlete*, (çev. Nilgün Tutal), İstanbul, Ayrıntı Yay.

Erden, A. (1998). *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Ankara: Gündoğan Yayınları.

Erikson, E. (1968). *Identity youth and crisis*. New York: Norton.

Erözden, Ozan (1997). Ulus Devlet, Ankara: Dost Kitabevi.

Ertekin, Y. (2000). *Halkla İlişkiler.* Ankara:Yargı Yayınevi.

Eyman, S. (2005). *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer.* Londra: Robson Books.

Ewen, S. (1996). *Social History of Spin*, New York: Basic Books.

Fainstein, S. and Campbell, S. (Ed.), (1996), *Introduction: Theories of Urban Development and Their Implications for Policy and Planning*, In Readings in Urban Theory, Oxford: Blackwell.

Fairclough, N., Mulderrig, J. & Wodak, R. (2011). Critical Discourse Analysis*. In: van Dijk, T. (ed.) Discourse Studies: a multidisciplinary introduction. London*, Sage, pp. 357-378.

Febvre, L. (1995), *Uygarlık, kapitalizm ve kapitalistler*, İstanbul: İmge.

Feuer, J. (1992) *'Genre study and television'.* Robert C Allen (Ed.): *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. London: Routledge

Feza, E. (2013). Denizli.

Finger, Bill; Kane, Bob (1939). *Detective Comics*

Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Hants: Zero Books.

Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish*. London:Penguin.

Foucault, M. (1980). Power/Knowledge: Selected Interviews And Other Writings 1972-1977. London: Harvester Wheatsheaf.

Foucault, M. (1986) *"Space, Knowledge and Power," The Foucault Reader* içinde, yay.haz. Paul Rabinow. Harmondsworth: Penguin.

Foucault, M. (1986) "Of Other Spaces," *Diacritics*. Çev. Jay Miskowiec. 16:1.

Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish; The Birth of the Prison*. New York: Vintage.

Foucault, M. (1994). Dostluğa dair-Söyleşiler. Çev. C. Ener. İstanbul: Hil.

Foucault, M. (2000), *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. M. A. Kılıçbay. Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2005), "*Başka Mekânlara Dair*", Özne ve İktidar Seçme Yazılar: 2 (Çeviren: I. Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foucault, M. (2016). *Özne ve İktidar.* Çev.: I. Ergüden, O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fourie, P. J. (Ed.) (2006). *Media Studies Volume 2, Content, Audiences and Production,* Lansdowne: Juta Education

Fowler, A. (1989). *'Genre'.* Erik Barnouw (Ed.): *International Encyclopedia of Communications*, Cilt. 2. New York: Oxford University Press.

Frayer, N. (1973). *Anatomy of Criticism, Four Essays,* Princeton: Princeton Üniversite Yayınları.

Frayer, N. (1990). *Myth and Metophor,* Charlottesville: Virginia Üniversitesi Yayınları.

Fredric J. (1981). *The Political Unconscious*, Ithaca: Cornell University Press.

Friedmann J. (2000) "*Where We Stand: A Decade of World City Research*", Paul L. Knox ve Peter J. Taylor (ed.), World Cities in a World-system içinde (21-47), Cambridge: Cambridge University Press.

Friedman, Richard B. (1990) On the Concept of Authority in Political Philosophy. *Authority*, Ed. Raz, Joseph, pp. 56-91. New York: New York University Press.

Freud, S. (1922), *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, New York: W.W.Norton& Co.

Freud, S. (1975) *Kitle Psikolojisi*, Çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Bozak Yayınları.

Freud, S. (2003) The Uncanny, London: Penguin.

Freud, S. (2006). *Rüya Yorumları*, Çev. Akın Kanat, İzmir: İlya Yayınevi.

Freud, S. (2014). *Psikanalize Giriş* (Can İdemen, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi

Fromm, E. (2003) *Sahip Olmak Ya Da Olmak*. Çev. Aydın Arıtan. İstanbul: Arıtan Yayınevi.

Fukuyama, F. (1989). "The End of History?" *National Interest*, vol. 16 (Summer): 3-18.

Fukuyama, F. (2016) *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, Çev. Zülfü Dicleli, İstanbul: Profil Kitap.

Funk, R. (2005). *Ben ve Biz: Postmodern İnsanın Psikanalizi*, Çev: Çağlar Tanyeri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Geçtan, E. (1995). *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Georg, Fülberth (2008). *Kapitalizmin Kısa Tarihi,* İstanbul: Yordam.

Giddins, A. (1999), *Toplumun Kuruluşu*, Çeviren: H. Özel. İstanbul: Bilim ve Sanat.

Giddens, A. (2000), *Elimizden Kaçıp Giden Dünya*, Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Alfa Yayınları.

Giddens, A. (2005), *Sosyal Teorinin Temel Problemleri*. Çeviren: Ü. Tatlıcan., İstanbul: Paradigma.

Gombrich, E. (2016). *Sanatın Öyküsü,* Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi

Gomery, D. C. (1986). *The Hollywood Studio System*. Cinema - British Film Institute Series. BFI-M. London: MacMillan.

Gomery, D. C. (1998) "Hollywood as Industry" The Oxford Guide To Film Studies Ed. John Hill&Pamela Church Gibson New York: Oxford University Press.

Gorz, Andre (2001). *Yaşadığımız Sefalet, Kurtuluş Çareleri* Çev: Nilgün Tutal, İstanbul: İletişim Yayınları.

Gottdiener, M. (1995) *Postmodern Semiotics. Material Culture and the Forms of Postmodern Life*. Oxford: Blackwell,

Gottdiener, M., (2001), "*Mekân Kuramı Üzerine Tartışma: Kentsel Praksise Doğru*", Praksis, 2, 248-269.

Göksu, T. (2000) Toplum Psikolojisi. *Toplumsal Olayları ve Müdahale Esasları*, Ankara: Özen Yayımcılık.

Gramsci, A. (2009). *Hapishane Defterleri*. Çev. Kenan Somer, Ankara: Aşina.

Greimas, A. J. (1983). *Structural Semantics: An Attempt at a Method.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Gresh, Lois H., ve Robert Weinberg. (2002) *The Science of Superheroes.* İngiltere: Wiley

Güngör, E. (2006) *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Güvenç, B. (2003) *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmazer, İstanbul, Metis Yayınları.

Hall, P. (1966). *The World Cities, London*: World University Library.

Hall, S. (1997), The local and the global: Globalization and ethnicity, 19-39, içinde: (ed.) Anthony D. King, *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity,* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hall, S. (2005). *Kültür, medya ve ideolojik etki*. M. Küçük, (Ed.), Medya, iktidar, ideoloji (3. basım) içinde (191- 234). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hall, S. (2005). *İdeolojinin yeniden keşfi: Medya çalışmalarında baskı altında tutulanın geri dönüşü.* M. Küçük, (Ed.), Medya, iktidar, ideoloji (3. basım) içinde (73- 121). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hansen, Anders; Cotte, Simon; Negrine, Ralph; Newbold, Chris (1998). *Mass Communication Research Methods.* New York: Sage Publ.

Hardt, H. (2005). "Eleştirel"in geri dönüşü ve radikal muhalefetin meydan okuyuşu: Eleştirel Teori, *Kültürel Çalışmalar ve Amerikan kitle iletişimi araştırması.* M. Küçük, (Ed.), Medya, iktidar, ideoloji (3. basım) içinde (15- 72). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hardt&Negri (2003). *İmparatorluk*. Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change.* Oxford: Blackwell.

Harvey, D., (1996), *Justice, Nature and The Geography of Difference*, Oxford: Blackwell.

Harvey, D. (1999), Postmodernliğin Durumu, (Çeviren: S. Savran), İstanbul: Metis Yayınları.

Haslem, W. ve Ndalianis, A. vd. (2007) *SuperHeroes, From Hercules to Superman*. Washington: New Academia Publishing.

Hassler-Forest, Dan. (2012) *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Hampshire: John Hunt Publishing.

Hawkridge, D; Robinson J. (1982). *Organizing educational broadcasting* London: Croom Helm.

Heath, J. & Potter, A. (2012). *İsyan Pazarlanıyor.* Çev. Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Heywood, A. (2013) Siyasi İdeolojiler, Çev. Ahmet K. Bayram vd. Ankara: Adres Yay.

Horkheimer, M. (1994) [1974]. Crépuscule. *Notes en Allemagne* (1926-1931), Gallimard.

Horkheimer, M. ve Adorno, T. W. (1996). Aydınlanmanın diyalektiği - felsefi fragmanlar II. Çev. O. Özügül, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Işık, O. (1994), "*Değişen Toplum/Mekân Kavrayışları: Mekânın Politikleşmesi, Politikanın Mekânsallaşması*", Toplum ve Bilim, 64-65,7-36.

İnceoğlu, Y. ve Çomak, N. (2009). *Metin Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaesler, D., (1988), *Max Weber: An Introduction to His Life and Work*, Cambridge: Polity Press.

Kaplan, F. Neşe. (2013) *Global Kültür ve Kimlik, Britanya Örneği: BBC News ve Ken Loach Sinemasında Temsil*, İstanbul: Umuttepe Yayınları.

Keeling, David J. (2000) "*Transport and the World City Paradigm*", Paul L. Knox ve Peter J. Taylor (ed.), World Cities in a World-system içinde (115-131), Cambridge: Cambridge University Press.

Kellner, D. (1999). *Virilio, War and Technology: Some Critical Reflections, Theory, Culture and Society*, Vol: 16(5-6), 103-125.

Kentor, J. (2005). *"The Growth of Transnational Corporate Networks 1962-1998"* Journal of World Systems Research, Vol.11, No.2, 2005, pp. 263- 286.

Kepenek, Y. (1990). *Türkiye Ekonomisi*, Ankara: Verso Yayınları.

Kırel, S. (2010), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi.

Klein, N. (2010). *Şok Doktrini - Felaket Kapitalizminin Yükselişi*, Çev. Selim Özgül, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Knowles, C. (2007). *Our Gods Wear Spandex: The Secret History of Comic Book Heroes*. San Francisco: Weiser Books.

Laborit, H. (1990). *İnsan ve Kent.* Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları.

Lacan, J. (2001). *Ecrits: A Selection*, Londra: Norton Pub.

Landes, D. S., (1998). *Kapitalizmin Doğuşu,* İstanbul: İnsan.

Langley, T. (2012). *Batman and Psychology: A Dark and Stormy Knight*. New York City, New York: John Wiley & Sons

Langman, L. (1998). *American Film Cycles: The Silen Era*, Westport: Greenwood Publishing Group.

Laughey, D. (2010). Medya Çalışmaları: Teoriler ve Yaklaşımlar. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Le Bon, G. (1896), *The Crowd: A Study of the Public Mind*, London: Dover Book

Le Bon, G. (2005) *Kitleler Psikolojisi*, İstanbul: Hayat Yayınları.

Le Bon, G. (2009). *Kitleler Psikolojisi.* Çev. Hasan İlhan. Ankara: Alter Yayınları.

Lefebvre, H. (1996), *Writing on Cities*, Oxford: Blackwell.

Lefebvre, H., (1991), *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.

Levi-Strauss, C. (1996). *Yaban Düşünce*, Çev.: T. Yüksel, İstanbul: Yapı Kredi Yayın.

Levi-Strauss, C. (1986). *Mit ve Anlam*, Çev.: Ş. Süer ve S. Erkanlı, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Levi-Strauss, C. (1969). *Totemism*, Harmondsworth: Penguin Books.

Lewis, P. (2006). *Cracking Up: American Humor in a Time of Conflict*. Chicago: University of Chicago Pres.

Liebes, T., & Katz, E. (1990). *The export of meaning: Cross-cultural readings of "Dallas."* New York: Oxford University Press.

Lippmann, W. (1922), Public Opinion, New York: Simon &Shuster .

Lippmann, W. (1993) *The Phantom Public*. New Brunswick (USA) and London (UK): Transaction Publishers.

Lippmann, W. (1998) *Public Opinion*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers.

Livingstone, S. M. (1998). *Making sense of television: The psychology of audience interpretation.* New York: Routledge.

Lyubansky, M. (2008). "*Prejudice lessons from the Xavier Institute*". The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration. Texas: Benbella Books

Mann, M., (2012). *İktidarın Tarihi*, Ankara: Phoenix.

Mannheim, K. (1960) *Ideoloji ve Ütopya*, Çev. Mehmet Okyavuz, İstanbul: Nika Yayınevi.

Mansfield, N. (2006). Ö*znellik. Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları*, çev. H. Çetinkaya ve R. Durmaz, İzmir: Aralık Yayınları.

Marans, R. W. ve Stimson R., (2011) *"An Overview of Quality of Urban Life",* Robert W. Marans ve Robert J. Stimson (ed.), Investigating Quality of Urban Life: Theory, Methods and Empirical Research içinde (1-29), Dordrecht: Springer.

Marcuse, H. (2016) *Tek Boyutlu İnsan*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.

Martin, E. D. (1920). *The Behavior of Crowds: A Psychological Study*, New York: Harper.

Marx, K. ve Engels, F. (1970) *The German Ideology.* Londra: Lawrence & Wishart.

Marx K., Engels F., (2009). *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri,* Ankara: Sol.

Massey, D. (1994) *Space, Place and Gender.* Cambridge: Polity Press.

McDonald, Paul (2000), *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*, WalFlower Press.

McLellan, D., (1995) *Ideology*, Milton Keynes: Open University Press.

McNeill, William H. (1994). *Dünya Tarihi*, İstanbul: İmge.

Mead, G. H. (1934). Mind, self and society. Chicago: University of Chicago Press.

Miller, D. A. (2000). *The Epic Hero.* London: The Johns Hopkins University Press.

Miller, W. 2009. *Senaryo Yazımı, Sinema ve Televizyon için*, çev. Ertan Yılmaz, Nesrin Esen, Yalçın Demir. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Milli Eğitim Bakanlığı (2011), *Amerikan Sineması*, Ankara: MEB.

Monaco, J., (2001), *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Morley, D.-Robins, K. (1997), *Kimlik Mekânları*, Çev. E. Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mulvey, L. (1999) *"Visual Pleasure and Narrative Cinema."* Film Theory and Criticism : Introductory Readings. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 833-44.

Mumford, L., (2000), *What Is a City?*, In R. T. LeGates & F. Stout (Ed.), The City Reader, London and New York: Routledge.

Mutlu, E. (2005) *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*, Ankara: Ütopya Yayınevi, Ankara.

Nietzsche, F. (1968). *The Will to Power*, New York: Random House.

Nietzsche F. (1969). *The Genealogy of Morals*, New York: Random House.

O'Faolain, S.. (1956). *The Vanishing Hero*, London: Eyre & Spottiswoode.

Ortega Y. Gasset (2003) *Kitlelerin Ayaklanışı*, Çev. Koray Karaşahin, İstanbul: Babil Yayınları.

Oskay, Ü. (1992) *İletişimin ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul: Simavi Yayınları.

Oskay, Ü. (2000). *Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, İstanbul: Der yayınları.

Oskay, Ü. (1998) *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Park, R. E., (1915), *The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the City Environment*, The American Journal of Sociology, vol. 20, 5, 577-612.

Park, R. E., (1967), *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago: Chicago University Press, 1967.

Pessoa, F. (2015) *Huzursuzluğun Kitabı.* (Çev: Saadet Özen ). İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2015

Piaget, J. (2007). *Yapısalcılık*, Çev. Ayşe Şirin, Okyayuz Yener, İstanbul: Doruk.

Pile, S. ve Keith, M. (1993) *Place and the Politics of Identity*. New York: Routledge.

Pistelli, J. (2008). "*The Dark Knight: Hollywood's Terror Dream*." Dissident Voice. Erişim Tarihi: 20 Ocak 2019.

Poole, R. (1993). *Ahlâk ve Modernlik*, Çev. M.Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Porter, L. (2005). *Unsung Heroes of The Lord of the Rings: From the Page to the Screen.* Amerika: Praeger.

Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet ve Sema Rıfat, İstanbul: Kent Basımevi

Punch, K., F. (2005). *Sosyal araştırmalara giriş: nicel ve nitel yaklaşımlar.* Çev: D.Bayrak, H.B.Arslan, Z. Akyüz. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Rıfat, M. (1996). *Homo Semioticus*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Robin W. (2004). *Hitchcock Sineması.* Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Kabakı Yayınları.

Robins; K., (1999), *İmaj*, Çeviren: N. Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rodman, G. (2012). *Mass Media and A Changing World: History, Industry, Controversy*. New York: McGraw Hill.

Ross, E. A. (1908). *Social Psychology*. New York: Macmillan.

Ryan, M. & Kellner, D. (1988) *Camera Politica: the Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

Ryan, M., Kellner D. (2010) *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sabin, Roger (1993). *Adult Comics: An Introduction*, Londra-New York: Routledge.

Sassen, S. (1991) *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.

Sassen, S. (2000) *Cities in a World Economy*. 2nd Ed., Thousand Oaks: Pine Forge Press.

Sassen, S. (2000) "On Concentration and Centrality in the Global City", Paul L. Knox ve Peter J. Taylor (ed.). World Cities in a World-system içinde. Cambridge: Cambridge University Press.

Sassen, S. (2002) "*Locating Cities on Global Circuits"*, Saskia Sassen (ed.), Global Networks, Linked Cities içinde (1-36), New York: Routledge.

Sassen, S. (2003). *"Cracked Casings: Notes Towards an Analytics for Studying Transnational Processes"*, Ludger Pries (ed.), New Transnational Social Spaces: International Migration and Transnational Companies in the Early Twenty-First Century içinde (187-207), London: Routledge.

Sassen, S. (2003). "*Reading the City in a Global Digital Age — Between Topographic Representation and Spatialized Power Projects*", Linda Krause ve Patrice Petro (ed.). Global Cities: Cinema, Architecture and Urbanism in a Digital Age içinde. New Brunswick: Rutgers University Press.

S. Hall ve P. Whannel, (1964) *The Popular Arts*: London, Hutchinson.

Sambur, B. (2005). *Bireyselleşme Yolu Jung'un Psikoloji Teorisi*, Ankara: Elis Yayınları.

Sanderson, P. (2007). *The Marvel Comics Guide to New York City.* New York City: Pocket Books.

Saussure, F. de (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*, İstanbul: Birey Toplum.

Sedillot, R. (1983). *Dünya Ticaret Tarihi*, İstanbul: Cep kitapları.

Sennett, R., (1970), *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, New York: Norton.

Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı – Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam.* Çev. Süha Sertabiboğlu, Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2002) *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, Çev: Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Schatz, T. (2003). "*Hollywood: Stüdyo Sisteminin Zaferi*," Dünya Sinema Tarihi, ed: Geoffrey Nowell-Smith, Çev: Ahmet Fehmi, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Schick, I. C. (2001), *Batı'nın Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, Çeviren: S. Kılıç- G. Sarı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Schiller, H. (1993) *Zihin Yönlendirenler*, Çev. Cevdet Cerit. İstanbul: Dokuz Eylül Yayınları.

Sharp, J. P. (2000) *Entanglement of Power Geographies of Domination/Resistance*. London: Routledge.

Shields, R., (1991), *Places on The Magrin: Alternative Geographies of Modernity*, London: Routledge.

Shils, E. (1968) *Ideoloji, International Encyclopedia of the Social Sciences*, Cilt 7, New York: Macmillan The Free Press.

Simmel, G., (1950), *The Metropolis and Mental Life*, In K. H. Wolff (Ed.), The Sociology of Georg Simmel, Illinois: The Free Press.

Simon D. (2000) "*The World City Hypothesis: Reflections from the Periphery*", Paul L. Knox ve Peter J. Taylor (ed.), World Cities in a World-system içinde (132-155), Cambridge: Cambridge University Press.

Simon, J.; Kirby, Jack (w), (March 1941) "Case No. 1. *Meet Captain America" Captain America Comics 1*

Smith, A. (2002). *Ulusların Zenginliği Cilt 2*, (çev. M. Tanju Akad), 3. baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Soja, E. W. (1989), *Postmodern Geographies*, London: Verso.

Soja, E. W. (1996) *Thirdspace*, 1st Publ., Cambridge: Blackwell.

Soja, E. W. (1997). "*Six Discourses on the Postmetropolis*", Sallie Williams ve John Williams (ed.), Imagining Cities: Scripts, signs, memories içinde (19-29), 1st Publ., London: Routledge.

Soja, E. W. (2000), *Postmetropolis*, Oxford: Blackwell.

Soja, E. W. (2002). *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions.* Oxford: Blackwell.

Sombart, W. (2008). *Burjuva: Modern Ekonomi Dönemine Ait İnsanın Ahlaki ve Entelektüel Tarihine Katkı*, (çev. Oğuz Adanır), Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Sontag, S. (1965) "*The Imagination of Disaster.*" Commentary.

Soysal, L. (2011). "*Kentin Geleceği / Gelecekleri: Yeni Yüzyıla Uyumlu İstanbul*", Deniz Göktürk, L. S. ve Türeli, İ. (hzl.), İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa içinde (380-400), İstanbul: Metis Yayınları.

Sözen, E. (1999). *Söylem: belirsizlik, mübadele, bilgi, güç ve refleksivite*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Stam, R. (2000). *Film Theory*. Oxford: Blackwell

Stavrides. S. (2016). *Kentsel heterotopya özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru.* Çev. A. Karatay. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Stephen D. C. (2007). *Multinational Corporations and Foreign Direct Investment: Avoiding Simplicity, Embracing Complexity*, Oxford University Press.

Stevick, P.. (1988) *Roman Teorisi*, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Gazi Üniversitesi Yayınları.

Sugg, R. P. (Ed.) (1992). *Jungian Literatary Criticism,* Illinois: Northwestern University Press.

Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Yayınevi.

Tarde, G (1903) *The Laws of Imitation*, New York: Henry, Holt and Co.

Taylor, P. J. (2000). "*World Cities and Territorial States: The Rise and Fall of their Mutuality*", Paul L. Knox ve Peter J. Taylor (ed.), World Cities in a World-system içinde (48-62), Cambridge: Cambridge University Press.

Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. İstanbul: Plan B Yayıncılık.

Tekinalp, Ş. & Uzun, R. (2009). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları.* İstanbul: Beta Yayıncılık.

Therborn, G. (2008), İ*ktidarın İdeolojisi İdeolojinin İktidarı*, (İrfan Cüre çev.), Ankara, Dipnot Yay.

Tiliouine, H. (2009) *"Stability and Change in National and Personal Wellbeing in Algeria: A Case Study of a Developing Country in Transition",* Valerie Møller ve Denis Huschka (ed.), Quality of Life and the Millennium Challenge içinde (115-138), Dordrecht: Springer.

Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose* Çev. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP

Tomlinson, J. (1999). *Globalization and Culture*, Chicago: University of Chicago Press.

Tomlinson J. (1999), *Kültürel Emperyalizm* (Çev. Emrehan Zeybekoğlu), İstanbul: Ayrıntı

Yayınları.

Tonkiss, K. (2006). *Analysis text and speech: content and discourse analysis. C. Seale, (2nd ed.). In. Researching Society and Culture.* (367-383). Lodan: Sage.

Topçu, N. (1961) *Yarınki Türkiye*, İstanbul, Yağmur Yayınevi.

Trotter, W. M. (1916), *The Instincts of the Herd in Peace and War*, London: Macmillan.

Tye, L. (2012). *Superman: The High-Flying History of America's Most Enduring Hero*. New York: Random House.

Urry, J., (1999), *Mekânları Tüketmek*, Çeviren: R. G. Öğdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Van Dijk, T. (1999). *Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları, Medya İktidar İdeoloji.* (der. Ve çev. M. Küçük). Ankara: Ark Yayınları.

Van Dijk, T. (2003). *Critical discourse analysis. D.Schiffrin.*, Oxford: Blakwell Publishing.

Virilio, P. (1998). *Hız ve Politika.* Çev. M.Cansever. İstanbul: Metis Yayınları.

Virilio, P. (2003). *Enformasyon Bombası.* Çev. K. Şahin. İstanbul: Metis Yayınları.

Vogler, C. (2007). *The Writer's Journey,* California: Micheal Wiese Productions

Vollum, S., Adkinson, C. D. (2003) *School of Criminal Justice, University at Albany Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10 (2): 96-108.

Wallersteın, I. (2006). *Tarihsel Kapitalizm*, çev. Necmiye Alpay, İstanbul: Metis Yayınları.

Wardropper, B. (1975) "*The Epic Hero Superseded."* ed. Norman T. Burns & Christopher J. Reagan. Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance, Albany: State University of New York Press

Watson, P. (2003) "*Critical Approaches to Hollywood Cinema: Authorship, Genre and Stars"*. An Introduction to Film Studies. Ed. Jill Nelmes. London: Routledge. 129-84.

Weber, M., (1958), *The City*, Illinois: Glencoe Free Press.

Weiner, R. G.; Peaslee, Robert Moses (February 26, 2015). *The Joker: A Serious Study of the Clown Prince of Crime.* Missisippi: University Press of Mississippi.

Weldon, G. (2013). *Superman the Unauthorized Biography*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Wirth, L. (2000), *Urbanism as a Way of Life*, In R. T. LeGates & F. Stout (Ed.), The City Reader, (97-105), London and New York: Routledge.

Wodak, R. & Meyer, M. (2002). *Methods of critical discourse analysis.* London: Sage Publications.

Wöfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları,* Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Wright, B. W. (2003). Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America. Baltimore: JHU Press.

Yırtıcı, H., (2005), *Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yücel, T. (1999). *Yapısalcılık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Zukin, S., (2000), *Whose Culture? Whose City?,* In R. T. LeGates & F. Stout (Ed.), The City Reader, London and New York: Routledge.

Zukor, A. & Kramer, D. (1953). *The Public is Never Wrong.* New York: G. P. Puttnam's Sons.

**SÜRELİ YAYINLAR**

Adorno, Theodor W. (Autumn, 1975) *Culture Industry Reconsidered Author*(s). New German Critique, No. 6 (Autumn, 1975), pp. 12-19

Bakker, G. (2003). Building Knowledge About the Consumer: The Emergence of Market Research in the Motion Picture Industry. *Business History* 45(1) 101-130.

Basil, M. D. (1996). Identification as a mediator of celebrity effects. Journal of Broadcasting and Electronic Media, 40, 478–495.

Bettelheim, B. (1943). *Individual and mass behavior in extreme situations. Journal of Abnormal and Social Psychology*, 38, 417–452.

Boggs, Ralph S. (Jan-March 1931) "*The Hero in the Folktales of Spain, Germany and Russia*," The Journal of American Folklore, Vol.44, No.171, pp: 27-42.

Boratav, K. (2001). 2000-2001 Krizinde Sermaye Hareketleri. İşletme ve Finans Dergisi.

Bulletin of the Transilvania University of Braşov • Vol. 5 (54) No. 1 - 2012 Series VII: Social Sciences.

Cantek, Levent (2004). "*Türkiye'de Çizgi Romanın Umumi Manzarası," Çizgili Hayat Kılavuzu: Kahramanlar, Dergiler ve Türler*, der: Levent Cantek, İstanbul: İletişim Yayınları

Cavanagh, John R. (1949). "*The Comics War*," Journal of Criminal Law and Criminology (1931-1951), vol: 40, no: 1, May - Jun., pp: 28-35.

Cohen, Jonathan (2001). *Mass communication & society*, 4(3), 245–264

Çevikbaş, Sebahattin (2002). "*Yapısalcılık Üzerine*", Felsefe Dünyası, Sayı:35, s: 137-151.

David, L. (1993). "An Electronic Panopticon? A Sociological Critique Of Surveillance Theory" Sociological Review 41 (4).

Dökmen, Üstün ve Dökmen, Zehra (1987). *"Jung'un Aşama Arketipi'nin Test edilmesi",* Psikoloji Dergisi, c.6, Sayı: 21, s: 86

Eco, Umberto. (1972). "*The Myth of Superman*" Diacritics, vol: 2, no: 1, s: 14-22.

Erdentuğ, Nermin (1981). *Kültür Nedir*?, Milli Kültür Dergisi, 35.

Erdoğan, İrfan (Kasım 2004) *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, *Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine*, 2004 5(57).

Gibson, Ben (1981). "*All This and Superman Too*," Framework, no: 15/16/17, s: 89-92.

Giddens, A. (1999) *Küreselleşmenin İklimleri*, Sosyal Demokrat Değişim Dergisi, 12. Sayı

Gültekin, M. (2007). *Georg Simmel'in Düşüncesinde Modern Toplum ve Tüketim Kültürü*. Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar, Temmuz 7, 2007.

Heller, Agnes (2006). "*Modern Etiğin İki Temel Direği*", Cogito, Sayı 46.

Huesmann, L. R., Lagerspetz, K., & Eron, L. D. (1984). *Intervening variables in the TV violence-aggression relation: Evidence from two countries.* Developmental Psychology, 20, 746–775.

İrfan Erdoğan, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, *Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine*, Kasım 2004, Yıl: 5, sayı: 57

İrvan, S. (2001). *Gündem Belirleme Yaklaşımının Genel Bir Değerlendirmesi*, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi İletişim 9, 69-106.

Jacobsen, David. (Ed.) (Yaz-Sonbahar 2001) *Correspondence*. 8. Sayı.

Kaplan, Mehmet *(1976) Kültür ve Medeniyeti Meydana Getiren Unsurlar*, Türk Kültür ve Medeniyeti.

Kay, J. (Mart 2005) The long, hot Summer: the blockbuster release schedule, İçinde *Screen International*, Sayı: 1493 11.

Kern, Edith. (Autumn, 1958) "*The Modern Hero: Phoenix or Ashes*?" Comparative Literature, Vol:10, No:4, pp: 325-334.

Kırel, Serpil. (2014). Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 4 (4), 51-69.

Klapp, Orrin E. (Jan-March 1949). "*The Folk Hero*," The Journal of American Folklore, Vol.62, No.243, , pp: 17-25.

Klapp, Orrin E. (December 1958) "*Social Types: Process and Structure*," American Sociological Review, Vol. 23, No. 6, pp. 674-678.

Lukinbeal, C. (2004). "*The map that precedes the territory: an introduction to essays in cinematic geography."* Geojournal 59, pp. 247-251.

Marshall, P. David 2002: *"The Cinematic Apparatus and the Construction of the Film Celebrity".* The Film Cultures Reader. Ed. Graeme Turner. London: Routledge. 228-39.

McDonnell, John J. & Silver, J. (Kasım 2009) Hollywood dominance : will it continue? İçinde *What is film? Change and Continuity in the 21st Century*, Oregon: Turnbull Center.

Meıksıns, Peters (2003). *"İş Hayatı, Yeni Teknoloji ve Kapitalizm", Kapitalizm ve Enformasyon Çağı: Küresel İletişim Devriminin Politik Ekonomisi,* (Ed: R.W.McChesney vd.), Çev: N.S.Çınga vd., Ankara: Epos Yayınları.

Miller, Toby (2003-2004). *"Küresel Hollywood: Hollywood Tarihi, Kültür Emperyalizmi ve Küreselleşme"*, Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı:14, s: 33-42.

Moretti, F. (Mayıs-Haziran 2001), "Planet Hollywood", içinde *New Left Review*, 9, 90-101

Mulvey, Laura 1975: "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*". Screen 16.3: 6-18.

Nalçaoğlu, H., (2002), "Heterotopya, Koloni ve Öteki Mekânlar: Michel Foucault'nun Kısa Bir Metni Üzerine Düşünceler", Doğu Batı, 19, 123-138.

Oatley, K. (1994). *A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative*. Poetics, 23, 53–74.

Lahr, John (June 30, 2003). "*Becoming the Hulk*". The New Yorker: 72.

Lang, J. & Trimble, P. (Winter, 1988) "*Whatever Happened To The Man Of Tomorrow? An Examination of the American Monomyth and The Comic Book Superhero*," Journal Of Popular Culture, pp: 157-173.

Sassen, S. (1994) "The Urban Complex in a World Economy", International Social Science Journal, Vol.46, No.139.

Schwartz, Barry. (Spring, 1985). "*Emerson, Cooley and the American Heroic Vision*," Symbolic Interaction, vol: 8, no:1, pp: 103- 120.

Spivak, G. C. (2016). *Madun konuşabilir mi?* Çev. Hattatoğlu & G. Ertuğrul, İstanbul: Dipnot.

Stacey, Jackie (1994). Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship. London: Routledge.

States, Bert O. (1980). "*The Persistence of the Archetype*," Critical Inquiry, vol: 7, no: 2, s: 333-344.

Taylor, P. J. (2001). *"Specification of the World City Network".* Geographical Analysis. Vol.33, No.2.

Taylor, P. J. (August 2005). "*Leading World Cities: Empirical Evaluations of Urban Nodes in Multiple Networks*". Urban Studies. Vol.42, No.9.

Trevelyan, M. (2010). *Toward a Grand Strategy Against Terrorism, Christopher Harmon, Andrew Pratt, Sebastian Gorka*, (Ed.), The Media and the Terrorist: Is There a "Right" Way to Cover Political Violence?, (ss. 282-295). Duskhin: McGraw-Hill.

Wollheim, R. (1974). *Identification and imagination.* İçinde R. Wollheim (Ed.), Freud: A collection of critical essays (pp. 172–195). New York: Anchor/Doubleday.

## ÇEVRİMİÇİ KAYNAKLAR

Actions Comic, (1939) Superman Comes to Earth Episode 1, (https://web.archive.org/web/20160306164334/) Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2017

Aguado, Luzon Virginia (2014) *Star Studies Today: From the Picture Personality to the Media Celebrity* 18 Eylül 2018 tarihinde https://www.researchgate.net/ adresinden erişildi.

AL, İ . (2015). *Uluslararası Parasal Sistemde Alternatif Arayışlar: Dünya Parasının Uygulanabilirliği.* Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (29), . Retrieved from http://dergipark.org.tr/dpusbe/issue/4771/65657

Armitage J. (2000). *Beyond Postmodernism? Paul Virilio's Hypermodern Cultural Theory*. https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/download/14598/5751 adresinden 08.05.2018 tarihinde erişildi.

Bi, Y. (2012). For Hollywood, The Medium is a Message. İçinde *China Daily*, 15 haziran 2018 tarihinde www.china.org.cn adresinden erişildi.

Brook, T. (2013) *How Global Box Office is Changing Hollywood*. June 20. www.bbcworldservice.co.uk Erişim Tarihi: 16 Eylül 2018

Burrowes, D. (2011). *Hollywood: A National Cinema?* 20 Haziran 2018 tarihinde bdurrowes-austcin.tumblr.com/post adresinden erişildi

Chakraborty, R. (2014). *Torches of Freedom: How the world's first PR campaign came to be. https://yourstory.com/2014/08/torches-of-freedom/* Erişim Tarihi: 28 Ocak 2019.

Cronin, Brian (2012). *50 Greatest Friends and Foes of Spider-Man: Villains*. (http://www.cbr.com/50-greatest-friends-and-foes-of-spider-man-villains-1-3/) Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2017

Çelik, M , Dağ, M . (2017). *Kapitalist İktisadi Düşüncenin Geçirdiği Dönüşümler Üzerine Bir Değerlendirme*. Bitlis Eren Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Akademik İzdüşüm Dergisi, 2 (3), 50-70. Retrieved from http://dergipark.org.tr/beuiibfaid/issue/31277/341368

Eco, U. (1972). The Myth of Superman, *Dialectics.* http://comicsstudies.pbworks.com/w/file/fetch/50572544/eco-superman.pdf Erişim Tarihi: 1 Ocak 2019.

Erdoğan, İrfan. (1999). Dünya Film Pazarı: Egemen Yapı, İlişki, Fiyat Politikası ve Profesyonel İdeoloji **http://www.irfanerdogan.com/makaleler1/filmpazr.pdf** Erişim Tarihi: 10 Eylül 2018.

Ergil, Doğu (2015). *İdeoloji Üzerine Düşünceler*. Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 38 (1), http://dergipark.gov.tr/ausbf/issue/3232/45026 Erişim Tarihi:13 Eylül 2018.

Kaplan, A. Barış. (2015). Arketipal Topografyaların Sinematografik Düzlemde İncelenmesi: Örnek Film Analizi "Dark City" (Doktora Tezi) , İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp Erişim Tarihi: 21 Haziran 2019.

Kellner, Douglas (1991). *"Film, politics, and ideology: reflections on Hollywood film in the Age of Reagan."* Velvet Light Trap. University of Texas Press. HighBeam Research. https://www.highbeam.com, Erişim Tarihi: 20 Eylül 2018

Güncel Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/ Erişim Tarihi: 7 Mayıs 2017

Grand Comic Database, https://www.comics.org/ Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2017

Hall, P. (2004). "*World Cities, Mega-Cities and Global Mega-City-Region*", Loughborough University, GaWC Research Network, http://www.lboro.ac.uk/gawc/rb/al6.html (Erişim Tarihi: 3.3.2019).

Hulk, Marvel Universe Wiki http://marvel.com/universe/Hulk_(Bruce_Banner) Erişim Tarihi: 24 Mayıs 2017

Iron Man, Marvel Universe Wiki http://marvel.com/universe/Iron_man Erişim Tarihi 27 Mayıs 2017.

Keller, D. (2010), " *Globalization and Postmodern Turn*", http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/küreselizationpostmodernturn.pdf (Erişim Tarihi:10.03.2019).

Kempton, Sally, (1965) "*Spiderman's Dilemma: Super-Anti-Hero in Forest Hills*", The Village Voice (*http://forbushman.blogspot.nl/2012/10/village-voice-1965-super-anti-hero-in.html*)

Klein, N. (2015). *Naomi Klein ile Söyleşi.* Açık Radyo. Çev. Nur Deriş Ottoman-Ömer Madra, 28 Mayıs 2015. Erişim Tarihi 27 Ocak 2019. http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/naomi-klein-ile-soylesi

Kutlu, Kutlukhan (2005). *Çağlar Boyu Amerikan Çizgi Romanı-2,* Serüven

McLeod, S. A. (2017). Maslow's hierarchy of needs. Retrieved from www.simplypsychology.org/maslow.html

McMillan, Graeme (2015). *DC Entertainment To Give Classic Batman Writer Credit in 'Gotham' and 'Batman v Superman'* (http://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/dc-entertainment-give-classic-batman-824572) Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2017

Onaran, A. Şeriif (1 Ocak 1973). "*Sinemada Bilimkurgu*," Türk Dili, 1 Ocak 1973, (http://bilimkurgu2000.com/makaleler/Mak24.asp)

Özkaracalar, Kaya. (1 Şubat 2008). "*Türkiye'de Yayımlanan Disney Çizgi Romanlarının Tarihçesi*," Serüven

Pekmen, Tunç (2011). *Çizgi Roman'da Çağlar.* (http://www.kayipdunya.com/author/tunc-)

Peter J. Taylor ve Diğerleri. (25 Nisan 2010). "*Measuring the World City Network: New Results and Developments*", 2009, Loughborough University, GaWC Research Network, http://www.lboro.ac uk/gawc/rb/rb300.html

Porter, D. (6 Mayıs 2017). "*Movie Heroes and Villains Naturally Mirror Life's Realities*.". http://suiteol.com/content/movie-heroes-and-villains-naturally-mirror-lifes-realities- a307817

Powell, Matt (2007). "Captain America Remembered". (https://web.archive.org/web/20070309130111/) Erişim Tarihi : 11 Mayıs 2017

Riggs, Thomas (2013) St. James Encyclopedia of Popular Culture. Farmington Hills : Gale, Cengage Learning 20 Eylül 2018 tarihinde https://melisashen.weebly.com/uploads/2/5/4/7/25478745/star_system.pdf adresinden erişildi

Sarapik, Virve. (6 Şubat 2008). *"Artist and Myth," Electronic Journal of Folklore, no: 15, 2000*, s: 39-59, (Çevrimiçi) www.folklore.ee/Folklore/vol15/pdf/myth.pdf

Sassen, S. (2006) "*Emergent Global Classes and What They Mean for Immigration Politics*", The Migration Information Source, http://www.migrationinformation.org/Feature/ display.cfm?ID=490 (Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2019).

Seyhan, Gülşah (2012). *Çizgi Roman Tarihi ve İmgelerin Gelişimi*, http://www.futuristika.org/cizgi-roman-i-tarihi-ve-imgelerin-gelisimi/

The Economist. (2019). *The Melbourne Supremacy*, August 2013, http://www.economist.com/blogs/ graphicdetail/2013/08/daily-chart-19

Thor, Marvel Universe Wiki (http://marvel.com/universe/Thor) Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2017

http://www.thespeedingbullet.com/daily/ep01_15/ep1.html Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2017

http://www.adherents.com/lit/comics/comic_book_religion.html Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2017

https://www.oxfam.org/en/pressroom/pressreleases/2018-01-22/richest-1-percent-bagged-82-percent-wealth-created-last-year Erişim Tarihi: 10.8.2018

Williams, R. (1992). *Metropol Algıları ve Modernizmin Doğuşu*. Birikim Dergisi. Çev. Taciser Belge. 35, July 9, 2007, www.birikimdergisi.com.

X-Men, Marvel Universe Wiki, (http://marvel.com/universe/X-Men) Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2017.

Yeung, H. W. C., "*Capital, State and Space: Contesting The Borderless World", Transactions of the Institute of British Geographer*s, Vol. 23, No.3, September, 1998, pp. 291- 309, İnternet Adresi: http://courses.nus.edu.sg/course/geoywc/publication/TIBG.pdf, Erişim Tarihi: 03.03.2019

https://www.thecourier.com.au/story/5828188/trump-us-no-longer-worlds-policeman

https://www.channelnewsasia.com/news/commentary/trump-could-have-been-defender-free-world-10554924).

https://corpwatch.org/article/top-200-rise-corporate-global-power

http://www.bbc.co.uk/turkish/news/story/2006/03/060316_us_strategy.shtml